ISSN 0130-6405

92

3

ИСКУССТВО КИНО

Волга Днепр

— ждет ваши грузы
— перевезет за один рейс 900 кубометров
— поднимет в воздух 150 тонн
— доставит их в любую точку мира
— сделает ваш бизнес крылатым!

Подробности вы можете узнать у коммерческого директора Николая Качалова

432062 Ульяновск-62, ул. Карбышева, 14 АО «Волга-Днепр» тел. (8422) 20-34-64, 20-14-97
факс (8422) 20-49-97
телекс 214158

Ежемесячный журнал
Конфедерации Союзов
кинематографистов
Учредители: Конфедерация
Союзов
кинематографистов
и трудовой коллектив
журнала «Искусство кино»
Выходит с января
1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам.
главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Карахан Л. М.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Мурса Л. Г.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО

3 92

Содержание

Мемуары и публикации

3 **Н. Осипов.** Credo русского либерализма

„ИК". Избранная проза

16 **Вл. Мусин-Пушкин.** Книга о Счастье

Теория, история

26 **А. Биргер.** Гипноз фактуры

Фильм в журнале

34 **Пьер Паоло Пазолини.** Теорема

Теория, история

48 **Пьер Паоло Пазолини.** Феллини. Бергман Трюффо.

„ИК". Избранная проза

56 **В. Сорокин.** Очередь

Аспект

102 **Б. Гройс.** Новое в искусстве

Премьера „ИК"

109 **Нина Цыркун.** Судьба Корлеоне в Америке
114 **Фрэнсис Форд Коппола.** Власть судьбы и судьбы власти
126 **Дая Смирнова.** Есть контакт

Non stop

128 «Ангелочек», «Ангелочек-мстительница», «Удар в спину», «Семь часов до приговора»

Пресс-бюро „ИК"

131 **Марк Винокур.** Кушать детей нехорошо

Взгляд

133 **Елена Стишова.** В городе Сочи темные ночи

Необязательные заметки

137 **Игорь Манцов.** «...и даже розовый фламинго»

Non stop

138 «Кровь за кровь», «Любимчик», «Линия смерти», «Убийца поневоле», «Арифметика убийства», «Убийство на Монастырских прудах»

Панорама

144 **Андрей Шемякин.** Летопись или свидетельство?
150 **Ардак Амиркулов:** «Я — человек сомневающийся...»
154 **Андрей Плахов.** Уроки французского

Портреты

159 **Л. Малькова.** Сказки, открытки и анекдоты документалиста Татьяны Юриной
165 **Л. Калгатина.** Вид на жительство

Околичности

171 **Жаклин Сталлоне.** Власть звезд
173 **Досье «ИК»:** Ив Буассе, Богуслав Линда, Карой Макк, Мишель Пфайффер
175 **Фильмография**

In this issue:

Nikolay Osipov. "Credo Of the Russian Liberalizm" **(p. 3)**
Vl. Musin-Pushkin. "A Book About Happiness" **(p. 13)**
Cinema and theatre **(p. 26)**
Pier Paolo Pasolini. "Teorema" **(p. 26)**
Pasolini's essaies on Fellini, Bergman and Truffaut **(p. 48)**
Vladimir Sorokin. "The Queue" **(p. 56)**
Boris Grois. "New Tendencies in the Art" **(p. 102)**
Francis Ford Coppola **(pp. 109, 114, 126)**
Non-stop **(pp. 128, 138)**
Press-office of "IK" **(p. 131)**
Independent film-market "Kinotaur" **(p. 133)**
Review of the films: "The Night of the Long Knives" **(p. 137)**,
"The Otrar's Loss" **(pp. 145, 150)**
"Between Brothers" **(p. 154)**
"Blown Kiss" **(p. 154)**
Notes about documentary film directors
Tatyana Yurina **(p. 159)** and Nadezhda Khvorova **(p. 165)**
Jacqueline Stallone. "Star Power" **(p. 171)**
Dossier of "IK" **(p. 173)**
Filmography **(p. 175)**

Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319
ул. Усиевича, 9
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 27.12.91
Подп. к печати 18.02.92
Формат бумаги 70×100 1/16.
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25
усл. печ. л. 15,65, уч-изд. л. 17,6
усл. кр.-отт. 17,91
Тираж 41 430. Заказ 1069
Цена 1 руб. 95 коп. (по подписке)
Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
Министерства печати
и информации
Российской Федерации
142300, г. Чехов Московской области
Издание Конфедерации Союзов
кинематографистов

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются

© Журнал
«Искусство кино», 1992

Н. Осипов

Credo русского либерализма

5. Эра Валуева

Н. А. Милютина, фактического министра внутренних дел, сменил П. А. Валуев, который принялся проводить в жизнь реформу «в примирительном духе». Дворянство почувствовало, что претерпенные им обиды будут как-то компенсированы. С другой стороны, стало до очевидности ясно, что самодержавие — это сила, могущая легко устоять против самого пламенного конституционного красноречия. Александр II не обнаружил желания поступиться «правами своих венценосных предков», и нельзя было, проповедуя конституционные идеи, рассчитывать на победу над либералами, пребывающими в нелицемерной верности самодержавию.

Выстрел Каракозова оказался настоящей находкой для реакционных кругов. Они его великолепно использовали. Они запугали императора — он и без того рано почувствовал утомление от горячки реформ, которые представлялись ему чем-то вроде бесконечной скачки. Его манили покой и рутина. В нем пробуждались его старые консервативные инстинкты. Реакция началась очень скоро — после 19 февраля «на другой день». Статс-секретарь Валуев, соединявший словесную верность началам реформы с фактическим ее искажением, пришел на смену либеральным деятелям.

Это был сановник с конституционными симпатиями, и одного этого было достаточно, чтобы обеспечить ему нерасположение либералов. Еще яснее были выражены его дворянские симпатии. Он был человеком совершенно иного стиля, чем защитники крестьянских интересов, даже по внешности очень от них отличался.

Карьерист и краснобай, влюбленный в собственное красноречие, обладатель великолепных бакенбард и не менее великолепного баритона, с барской холеной внешностью и с осанкой, столь внушительной и торжественной, что она принесла ему прозвище «колоннады», Валуев был принципиальным сторонником крестьянской реформы, но полагал, что совершена она была неправильно, с вопиющим нарушением законнейших интересов помещиков, и теперь, в качестве министра внутренних дел, он поставил себе целью восстановить, насколько возможно, попранную справедливость. Способом к тому он избрал нарушение закона и виртуозный обход его. Деспотизм и произвол редакционных комиссий были ему ненавистны; теперь он поставил на их место собственный деспотизм и произвол. Либералы могли с горечью констатировать, что пренебрежение к законности и праву, которое они сами в известной мере допускали в качестве средства служения «святому делу», теперь обратились против их заветных стремлений.

Либералы ненавидели Валуева, и трудно сказать что-нибудь в защиту этого человека, который оказался продолжателем политики графа В. Н. Панина и последовательно осуществлял порчу крестьянской реформы, прикрывая свое малопохвальное дело либеральнейшими фразами.

К. Д. Кавелин разражается настоящим памфлетом против Валуева, которого он считает «создателем теперешнего направления нашей политики». Он «убил институт мировых посредников»; «правдами и неправдами урезывал права бывших помещичьих крестьян на землю, бесспорно и исстари им принадлежащую. Статьи Положения он истолковывал во вред крестьянам и в пользу помещикам». Исказил дух Положения. «Сочувствие к крестьянам он преследовал, как признак политической неблагонадежности и антимонархического образа мыслей. С непонятным злорадством он относился даже к голодающим крестьянам».

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1992, № 2.

Единомышленники Валуева «систематически выморили голодом половину Холмского уезда Псковской губернии». «Валуев создал «Весть» — всем известный орган крупных землевладельцев. Преследовал славянофилов, вина которых состояла в слишком большом сочувствии крестьянам. Валуев открыл настоящий поход против земства. «Система его мероприятий задушила всесословную земскую жизнь и деятельность почти в самую минуту их зарождения». И, наконец: «Статс-секретарь Валуев ласкал крупных землевладельцев, вместе с ними порицал реформы, поддерживал в них надежду на последующую отмену ненавистных преобразований и на *введение конституции в дворянском смысле*».

Кошмар конституции преследовал Кавелина. Конституционные иллюзии дворянства были разбиты; оно само отказалось от конституционных мечтаний и возвращалось к разбитому корыту реакционного самодержавия. Но Кавелин продолжает видеть угрозу конституции, когда ее уже не было. С величайшей тревогой он пишет: «План ее, проступавший вначале только в немногих чертах, созрел вполне для осуществления и приближается уже к исполнению: знаменитая комиссия для исследования положения сельского хозяйства в России должна была подготовить введение дворянской конституции сверху, а программа «Русского мира», новосозданного органа клики после падения «Вести», очевидно, была предназначена к тому, чтобы подготовить публику к выработанному графом Шуваловым, может быть, при содействии «Московских ведомостей», проекту преобразования местного управления в Империи в том же дворянском смысле».

Правит Россией, по мнению Кавелина, не бюрократия (он всегда готов помянуть добром бюрократию Милютина и Ростовцева), а «клика». Клика ненавидит бюрократию. России нужна бюрократия, опирающаяся на гласность, свободу печати, общественное мнение. Так оно отчасти и было в золотые дни редакционных комиссий. Кавелин — непримиримый враг конституции, которая в России может быть только дворянской, а Кавелину, как истому либералу, дорог принцип всесословности. Кавелин — за восстановление самодержавия, ибо самодержавие находится в плену у клики. Кавелин строго отличает бюрократию, разбитую и поверженную, от торжествующей клики. Все пойдет отлично, провозглашает Кавелин, когда власть «сбросит с себя формы восточного деспотизма, византийского императорства и обратится в *правильно организованную, неограниченную европейскую* монархию. Но чтобы власть с отменой крепостного права могла преобразоваться в хотя бы и неограниченную, но европейскую монархию, совлечь с себя устарелые полуазиатские, полукрепостные формы, нужны прочные самостоятельные государственные учреждения, составленные из лучших людей страны».

«Без этого верховная власть даже при самых лучших намерениях роковым образом подпадает под влияние и господство придворных интриганов. У нас теперь самодержавие — фикция, мечта; его в действительности вовсе не существует. А именно: самим самодержцем управляют царедворцы, его наушники».

Рассуждения Кавелина вряд ли покажутся убедительными нашим современникам. Они тотчас найдутся возразить: самодержцем, если это не Петр Великий, всегда кто-нибудь управляет. Александром II управлял сначала Ростовцев, и это нравилось Кавелину; потом стал управлять Валуев, и это Кавелину не нравилось. Кавелин думает, что спасение в правильно построенных учреждениях. Но, чтобы их построить, нужно опять-таки чье-то благодетельное влияние на самодержца.

Очень легко заметить, что мысль К. Д. Кавелина зашла в тупик. Но это не тупик либеральной мысли, это тупик русской действительности. И важно не то, верна или ошибочна либеральная мысль, а то, что она была именно такова. Можно ее принять или отвергнуть, но недопустимо ее искажать и подменять фантастическими построениями и произвольными схемами.

«Придворная клика,— продолжает Кавелин,— не хочет самостоятельной местной жизни. Чего она хочет — это ловить рыбу в мутной воде и беспрепятственно установить в России *олигархическую конституцию*».

Кавелин ошибался: призрак конституции затмил ему Божий свет. Дворянство уже не думало серьезно о конституции; чего оно хотело и всячески добивалось от самодержавия — это различных льгот, денежных щедрот, поддержки престижа дворянского сословия. С рельс олигархической конституции оно явно переходило на рельсы олигархического самодержавия.

Кавелин противополагает «клике» — «бюрократию», которую защищает от происков клики. «Придворная клика, искусная в интригах, занята только клеветой на бюрократию, подкопом под то, что другие делают, разрушением обдуманных учреждений. Создать она

ничего не умеет. С властью в руках она не способна дать административной машине какой бы то ни было правильный ход. Ее это и мало интересует, она предоставляет делам идти, как они могут. Мы живем в полной анархии. Заняты только интригами».

В этих строках Кавелина мы видим очень верное изображение чувств и мыслей разочарованных либералов, с тревогой и почти отчаянием наблюдающих ломку дорогого им дела.

Эпоху великих реформ можно определить, как союз лучшей части общества с лучшей частью бюрократии. Либералы ценили этот союз, как счастливейшую случайность в истории России, принимали его с полным удовлетворением, чувствовали прогрессивных бюрократов вполне своими людьми и не делали никакой разницы между Н. А. Милютиным, с одной стороны, и Самариным или кн. Черкасским, с другой. Именно эту точку зрения выражает в своих писаниях К. Д. Кавелин.

Но этому союзу бюрократии и общества недоставало органичности. В сущности, все зависело от лиц, т. е. в большой мере от случайности, от великого князя Константина Николаевича, от Ростовцева, от Милютина. Лица переменились, и вместе с тем резко изменилась картина. Одного министра сменил другой, и бюрократия превратилась в клику. Либералы, которые, говоря с некоторым преувеличением, стояли у власти, перекочевали в стан гонимых.

Кавелин думал — и это общее мнение всех либералов,— что России нужны: самодержавие, широкие реформы, хорошая бюрократия и честное, основанное на взаимном доверии и уважении сотрудничество бюрократии и общества. Он верил в историческую власть, ее провиденциальную миссию и союз с нею. Без этого союза могло быть или самодержавие без реформ, или нечто худшее: конституция. Вера либералов была именно такова. Они вовсе не были слишком ранними предтечами слишком медленной кадетской, милюковской весны, и когда эта весна пришла, они ее не приняли. Они были слишком сами по себе, чтобы их можно было с удобством записывать в разные неподходящие для них рубрики.

Резкое противопоставление бюрократии и клики характерно для Кавелина. Бюрократия — это самодержавие и реформы; клика — это ненавистная дворянская конституция. Прославление бюрократии («хорошей») — один из постоянных мотивов либеральной мысли 70-х годов. Бюрократию ненавидели дворянские конституционалисты, а не либералы. И когда Кавелин горой стоит за бюрократию, он как бы предвидит дни либерально-бюрократического ренессанса при графе Лорис-Меликове. Кавелин продолжает свои обличения:

«Программа «Русского мира» служит лишь предлогом для чисто личных целей клики. Стоит только сравнить слова с делами. Придворная клика ненавидит бюрократию будто бы за то, что с ней несовместима политическая свобода. Судя по программе, водворение у власти крупного земледелия открыло бы для России эру законности, возможной свободы, личных гарантий, просвещения. Но вот уже десять лет, как власть находится почти нераздельно в руках партии, которая проводит либеральную программу, и что же мы видим? Никогда со времен Бирона такой гнет не тяготел над Россией, никогда личность не была более беззащитной, произвол административный не царил никогда так безнаказанно, литература и мысль никогда не были в таких тисках, школа и воспитание в таком жалком положении! Мы дошли до того, что сожалеем о прошлом царствовании. Литература и наука считают благодеянием восстановление предварительной цензуры. Ненавистная бюрократия все-таки менее притеснительна, произвольна, беспощадна, чем придворная клика, у которой либеральные фраза и конституция не сходят с языка».

Полемические преувеличения Кавелина очевидны. Они свидетельствуют об отчаянии, охватившем либералов. И это отчаяние понятно: в союзе с самодержавием либералы способны на величайшие дела; это ведь они создали новую, послениколаевскую Россию. Но, покинутые самодержавием, они напоминают рыбу, выброшенную на песок.

Вторая половина 60-х и 70-е годы были заполнены борьбой идейных сторонников самодержавия с реакцией. Реакция за эти годы успела проделать значительную эволюцию. Она свернула мало-помалу конституционное знамя. Она начинала думать не об упразднении самодержавия, а о превращении его в опору дворянских притязаний. Одним из идеологов дворянства был генерал Ростислав Фадеев; на него, как на замаскированного конституционалиста, с особенной страстностью напал Кавелин в своей заграничной книге: «Чем нам быть?».

Либералы совершенно отрицательно относились к публицистике Р. Фадеева и не уважали его, как человека. Д. А. Милютин (военный министр) дает в своем дневнике ряд отзывов о Фадееве, крайне нелестного характера. Для Д. А. Милютина Фадеев — болтун,

интриган, циник, пройдоха. В его умении пускать пыль в глаза он мало знал себе равных, но о его деловых качествах Милютин отзывается с полнейшим презрением. Особенно отталкивают его авантюризм Фадеева и его способность менять свои взгляды по конъюнктурным соображениям.

При всем том Фадеев был совсем незаурядным публицистом. На страницах черняевского «Нового мира» он выступил со статьями, которые вызвали гневный ответ со стороны Кавелина.

Фадеев в глазах Кавелина — представитель аристократического конституционализма, разбитого либерализмом в славные дни редакционных комиссий, теперь притаившегося, но все еще очень опасного. Речь у Фадеева идет не прямо о конституции: это теперь «проект коренного переустройства наших сословий и местного самоуправления».

Кавелин видит в Фадееве представителя клики, глашатая реакции. Кажется, это не так. Фадеев — оппозиция, но, разумеется, совсем другая, чем Кавелин. Кавелин — сторонник бессословности, демократ; он исполнен недоверия к дворянству и полагает, что русская аристократия не имеет ни корней, ни силы и отождествляет ее с придворной кликой. Фадеев — сторонник дворянской конституции и крепкого, хорошо организованного дворянства, отнюдь, однако, не превращенного в касту.

Кавелин готов отождествить политику правительства с позицией Фадеева, что верно только отчасти. Правительство, думает Кавелин, готовит ломку им же введенных в русскую жизнь учреждений. Программу ломки возвещает Фадеев, правительство его статьями подготовляет общество к реакционным переменам. Основная идея Фадеева — отрицание преобразований 60-х годов.

Фадеев, в самом деле, очень враждебно отзывается о крестьянском и земском самоуправлении, о мировой юстиции, о местной администрации и бюрократии. Фадеев — враг бессословности, он за властный исторически сложившийся культурный слой и его руководящее значение в государственной жизни. Главная болезнь России — обезличение и разброд. Причина: дворянство — единственное связное и культурное у нас сословие, утоплено и разведено преобразованиями нынешнего царствования в массе черни, в то время как прочность правительства находится в теснейшей зависимости от связности культурных слоев, разрываемой революционной чернью, которая живет вне культурного слоя.

Фадеев в защиту своих взглядов ссылается на народ: «Народ наш не признает демократического равенства и всесословности, их проповедуют лишь семинаристы, выходящие толпами в чиновники... Крестьяне в своего брата не верят, полагаются больше на правду господ, а господином они считают не какого-нибудь студента, забредшего на их сторону, а своего местного коренного помещика. Разрыв между господами и народом — явление вчерашнего дня, он произведен реформами 60-х годов, крайне неудачно проведенными». Фадеев упрекает славянофилов в практическом либерализме: «Они искали спасения в стихийной мудрости русского простонародья».

«Дворянство — наша единственная культурная сила, она должна образовать ядро русской политической и общественной жизни». «Все земское самоуправление, властные гражданские должности, суд и военная служба должны находиться в дворянских руках, если не исключительно, то, по крайней мере, преимущественно».

Фадеев за «дворянократию». Дворянство нужно преобразовать. Оно не должно быть вполне замкнутым сословием. Надо — «чтобы доступ в него снизу был не слишком затруднен и открыт не только лицам, повышающимся по государственной службе, но и другим культурным званиям, чтобы ряды его раздвигались для богатства известного размера и известных видов и для умственных заслуг, чтобы достойные люди из культурной среды могли лично группироваться вокруг потомственной привилегии».

Фадеев с ненавистью относится к бюрократии. Он хочет центр тяжести перенести с чиновничества на общество (то есть дворянство).

Кавелин ошибался, когда принимал программу Фадеева за программу правительства. Правительство изменило духу реформы. Оно хотело опираться на дворянство, но править оно намеревалось через бюрократию и делиться властью с дворянством вовсе не собиралось. Кавелин совершенно напрасно готов был поставить знак равенства между кликой и конституцией: клика оставалась, а облик конституции таял и исчезал бесследно. Конституционные мечты становились все беспочвеннее. Но компенсировать дворянство за убытки, материальные и нравственные, приключившиеся от реформы, было признано необходимым. Дворянскими проектами решено было воспользоваться, но в коренной бюрократической переработке.

Борьба Кавелина — это борьба с призраком конституции. Несомненно, что конституция не угрожала России, когда Фадеев печатал свои статьи в «Русском мире». Удар ей был нанесен русскими либералами и настолько жестокий, что она не могла уже от него оправиться. Кавелин мог бы не беспокоиться. Но он вследствие какого-то дефекта зрения принял призрак за существо, полное жизни. Это не обесценивает его выступлений: в них отчетливо отразилась психология русского либерала с его преданностью принципу самодержавия и паническим страхом перед дворянской конституцией.

6. Диктатура сердца

Еще раз исторический ветер подул в паруса русского либерализма в короткий период «диктатуры сердца». Опять либералы оказались у государственного руля. Начаты были большие подготовительные работы к реформам. Дело поначалу велось вполне бюрократически, но предполагалось привлечь к нему и общественные силы. Но сделать этого не успели.

Полнота власти оказалась в руках человека случайного и никогда раньше не болевшего общественными вопросами. Но этот случайный человек был наделен очень щедро практическим здравым смыслом, кроме того, он по нутру был очень либерален и гуманен. Был он человеком, жадно ловившим дельные советы и «артельным», то есть очень склонным к групповому действию. Диктаторская психология, вопреки утверждениям врагов, была ему несвойственна, но повелевать и брать на себя ответственность он, старый боевой генерал, умел. Русские генералы, к слову сказать, выдвинули из своих рядов несколько крупных либералов: Ростовцев, Милютин, Лорис-Меликов.

Для Лорис-Меликова было ясно одно: необходимо сохранить самодержавие, беспощадно подавив крамолу. И необходимо завершить и продолжить реформы Александра II, освободив их от искажений «клики». Это была либеральная точка зрения в ее чистом виде. Лорис-Меликов встретил энергичную поддержку со стороны ветерана крестьянского дела, председателя Государственного совета великого князя Константина Николаевича; со стороны военного министра — очень стойкого либерала генерала Д. А. Милютина и министра финансов А. А. Абазы. Таким образом, застрельщиком реформ выступил сплоченный бюрократический кружок, имевший, однако, через Милютина, дружеские связи с обществом.

Принято иронически относиться к «конституции» Лорис-Меликова — и совершенно напрасно. Это ведь была совсем не конституция, и авторы ее за таковую не почитали. Но общественное значение этого акта было огромно: это был приступ к реформам, и скромные «предложения» Лорис-Меликова имели не меньшее значение, чем высочайший рескрипт на имя генерал-губернатора Назимова в 1857 году.

Опять власть очутилась в руках либералов, и гораздо большая, чем в 1858—1861 годах. Опять они намеревались действовать сверху, опять им предстояло подвергнуться упрекам и поношениям за диктаторские приемы, может быть, более заслуженным, чем за 20 лет перед тем. Недаром Лорис-Меликова именовали «временщиком», «Мишелем премье», и время его правления Катков окрестил ироническим прозвищем «диктатуры сердца». Привлечение к делу представителей общества Лорис-Меликов считал необходимым, но в подборе этих представителей, вероятно, почувствовалась бы властная рука: Лорис-Меликов относился к дворянству совершенно так же, как Н. А. Милютин: подозревал его в конституционных стремлениях и считал врагом реформ.

Лорис-Меликов стоял за очень широкие реформы и одновременно решительно высказывался против конституции, иначе он не был бы либералом. Он дал русской печати такую свободу, которой она никогда не пользовалась, только под условием: не говорить о конституции. Взгляды Лорис-Меликова разделяло огромное большинство либералов, и нужна была бессовестность Победоносцева, чтобы бросить им упрек в намерении ввести конституцию в России.

Либералов ничуть не смущало то, что действовать им пришлось бы бюрократическим путем. Они могли вступить на этот путь с чистым сердцем, они ведь вовсе не были принципиальными врагами бюрократии. Вспомним защиту Кавелиным бюрократии против «клики».

Бомба 1 марта взорвала попытки либералов в самом начале. Революционеры по своему обыкновению поспешили на помощь реакции. Как в 1864 году выстрел Каракозова затормозил ход реформ и исказил самый их замысел, так в 1881 году бомбы Рысакова и Гри-

невицкого смыли кровью Александра II его подпись на всеподданнейшем докладе Лорис-Меликова. Случай дал русским либералам последний шанс, и случай отнял его в ту минуту, когда их надежды, казалось, начали сбываться.

Речь Победоносцева на совещании 8 марта была отходной русскому либерализму. Либерализм пал, сраженный победоносцевской клеветой. Речь Победоносцева — пошлая и демагогическая, и сила ее заключалась не в содержании, а в том, что она была обращена к одному-единственному слушателю, и слушателем этим был Александр III. Либеральные министры возражали Победоносцеву; особенно вески и дельны были доводы Абазы. Но логика либерализма оказалась бессильной перед нашептываниями Победоносцева. Либеральные министры вышли в отставку, и мстительность новой, «плохой» бюрократии снова обрушилась на несчастный русский либерализм.

Реакционеры провозгласили палладиумом России самодержавие, против которого якобы направлены козни либералов. На самом деле самодержавие было призом, за обладание которым боролись те и другие. Стяг самодержавия был развернут с большой помпой вчерашними конституционалистами, которые теперь яростно обвиняли в конституционализме совершенно неповинных в этом либералов. На самом деле смысл происходящего заключался не в спасении самодержавия от конституции — с этой стороны ему не угрожало ни малейшей опасности,— а в замене либерального самодержавия с реформами реакционным самодержавием без реформ, «реакцией под маской православия», по выражению Д. А. Милютина.

Военный министр Д. А. Милютин — типичнейший либерал, многолетний приятель Кавелина, человек в высшей степени способный к критической самооценке. Он хорошо знал, чего он хотел, а хотел он реформ с сохранением самодержавия, как непременного условия их проведения. По поводу одной статьи Градовского он делает следующую запись в своем дневнике:

«Действительно, нельзя не признать, что все наше государственное устройство *требует коренной реформы снизу доверху*. Как устройство сельского самоуправления, земства, местной администрации уездной и губернской, так и центральных и высших учреждений — все отжило свой век, все должно бы получить новые формы, согласованные с великими реформами, совершенными в 60-х годах. К крайнему прискорбию, такая колоссальная работа не по плечам теперешним нашим государственным деятелям, которые не в состоянии подняться выше точки зрения полицеймейстера или даже городового. Высшее правительство запугано дерзкими проявлениями социалистической пропаганды за последние годы и думает только об охранительных полицейских мерах вместо того, чтобы действовать против корня зла. Появилась зараза, и правительство устраивает карантинное оцепление, не предпринимая ничего для самого лечения болезни».

В своем симеизском уединении Милютин с его обычной ясностью мысли и потребностью в подведении итогов пережитого воспользовался первым удобным случаем, чтобы объяснить значение дела Лорис-Меликова. Поводом к тому оказалась статья Леруа-Больe в «Revue des deux mondes» — «L'empreur Alexandre II et mission du nouveau Tsar».

Милютин очень одобрил эту статью и принял даже довольно нелестную характеристику покойного государя, на недостатки которого он никогда не закрывал глаз, хотя, несмотря на то, очень его любил. Все же не во всем он с характеристикой согласен. Сравнение с Александром I кажется ему неудачным: дядя кончил аракчеевщиной, а племянник, «несмотря на невзгоды, испугавшие его и остановившие его на полпути, остается до конца верен благим и гуманным внушениям своего мягкого сердца. Лицо, которое решается он в трудную пору облечь чрезвычайными полномочиями, призвано не к аракчеевскому терроризму, а к возобновлению прерванной деятельности на благо народа».

Но самое решительное расхождение с Леруа-Больe касается вопроса о самодержавии: «Нахожу совершенно неверным мнение автора, будто реформы, начатые в первую половину царствования императора Александра II, остановились потому, что было уже сделано все возможное при самодержавном образе правления. Начатые реформы остались недоконченными, они даже были парализованы, искажены последующими правительственными мерами, и вот что произвело то расстройство, тот хаос, в котором очутилась Россия в последние годы жизни царя-освободителя. Если б каракозовский выстрел не испугал государя... можно было бы сделать еще многое в том же направлении, в каком было начато, вовсе не касаясь прерогатив самодержавия».

«Я не могу согласиться с автором французской статьи в том, что покойный государь в своей благой деятельности на пути преобразования России остановился только на той

ступени, где уже приходилось коснуться самих основ самодержавия. Если действительно и предстояло рано или поздно коснуться этих основ, то время для того еще не наступило; оставалось еще сделать многое в сфере чисто административной, и в этом отношении, конечно, не было никакой надобности прислушиваться к желаниям некоторых слишком нетерпеливых частей нашей так называемой интеллигенции, горячих голов малочисленной передовой партии. Благоразумное большинство сознает несвоевременность конституционного переустройства России. Напуганное проделками радикального меньшинства, оно желает пока только порядка и законности, оно даже готово поддержать власть самодержавную, если б только эта власть действовала разумно и на пути к прогрессу».

«Выставлять предположение Лорис-Меликова первым шагом к конституции могли только те, которые запугивали императора Александра II и продолжают запугивать преемника его. Ни Лорис-Меликов, ни все, разделявшие его либерпальный взгляд, не имели никаких конституционных замыслов, в которых заподозрили их».

Либерализм к началу 80-х годов остался таким же, каким он был в начале 60-х. Его принцип неизменен: самодержавие и реформы, реформы и самодержавие. Либералы попрежнему враждебны конституции. Ибо конституция в России, по их убеждениям, несовместима с нужными для народа реформами. Она несет с собой не заботы о народе, а торжество интересов падающего дворянского сословия.

7. 80-е и 90-е годы. «Конституционалисты по высочайшему повелению»

В 80-е и 90-е годы либерализм, находясь на положении еле терпимой оппозиции, гонимой и травимой справа и беспрерывно заушаемой слева, не изменил своих взглядов. В эти годы пытались наклеить на либерализм ярлык буржуазной партии. Либералы протестовали. В начале 80-х годов этим занялась «Неделя». «Вестник Европы», возражая «Неделе», указал на ее ошибку, которая «заключалась в том, что с понятием о либерализме, как о политическом учении, она смешала понятие о выродившемся либерализме некоторых западноевропейских партий, например, французских доктринеров времени Гизо, прусских национал-либералов 70-х годов... особенности западноевропейского либерализма объясняются историческими условиями его появления именно в то время, когда господствующей силой в государстве была буржуазия, господствующим учением в науке было то, которое позже получило название манчестерства. Развитие этих начал шло параллельно... но отсюда еще не следует, что они должны были оставаться нераздельными всегда и везде. Связь между ними порвана уже на Западе Европы. Еще менее может быть речь о неразрывности названных нами начал в России, где не бывало и нет крепко организованной буржуазии, где едва зарождается капиталистическое производство и не успела пустить корней теория экономического невмешательства» («В. Е.», 1882 г., кн. III, стр. 477).

Позднее «Вестник Европы» развивал те же взгляды: «Так как у нас нет буржуазии в западноевропейском смысле этого слова, то нет и буржуазного либерализма, интересы которого находились бы в разладе с потребностями трудящейся народной массы. Либералы хлопочут у нас о том, что полезно всему народу и, следовательно, также и государству,— в противоположность охранителям, откровенно преследующим особые выгоды небольшого круга своих единомышленников и союзников» («В. Е.», 1895 г., кн. X, стр. 778).

«Меньше всего русский либерализм может быть заподозрен именно в намерении создать в России буржуазию или какое бы то ни было обособленное, привилегированное третье сословие. Что благоприятствует образованию такого сословия? Больше всего развитие крупного фабричного производства, усиление промышленного класса, увеличение числа безземельных рабочих. Сторонники «третьего сословия» должны, если они последовательны, стоять за высокие покровительственные пошлины, за отмену общинного землевладения или, по меньшей мере, за все, способствующее разложению общины,— они должны восставать против крестьянского банка, против выкупа железных дорог, против регламентации кредита, против подоходного налога, против всякой попытки перенести значительную часть податного бремени на достаточные классы населения. Так ли поступали и поступают мнимые буржуазные органы печати — это слишком хорошо известно. Для какого класса, для какой группы населения он (либерализм) домогался господства или хотя бы преобладания над остальными? За какие привилегии он стоял, какие новые пере-

городки предлагал возвести на место старых, какой вид свободы хотел сделать достоянием немногих? Поставить эти вопросы — значит разрешить их,— двух различных оттенков они не допускают» («В. Е.», 1893, кн. V, стр. 449—450).

Либерализм остался прежним: то же народолюбие несколько прекраснодушного характера, та же забота о народном благе, та же любовь к свободе. Но каково его отношение к самодержавию?

И оно прежнее. Видный сотрудник «Вестника Европы» Слонимский в статье «Экономическая программа» заявляет: «Никто не станет спорить против того, что почин и руководство в великих задачах, поставленных на очередь нашею «слишком печальною действительностью», принадлежит правительству» («В. Е.», май, 1892).

В статье «Наши направления в печати и в обществе» тот же Слонимский заявляет, что либерализм хочет того же, к чему «всегда стремились лучшие представители власти, начиная с Петра Великого». В той же статье: «Либеральные идеи все больше усваиваются передовою общественною силой нашего времени — просвещенной бюрократией, постепенно и неудержимо поглощающей лучшие активные элементы образованного общества. Либеральное реформаторское чиновничество берет на себя самые широкие задачи, разумное исполнение которых требует сознательного общественного содействия, и потребность в этом общем содействии сказывается все сильнее на практике, выражаясь в частых обращениях к печатному слову, в обнародовании официальных материалов и предположений, в запросах, делаемых земству и ученым специалистам. Деятельный, предприимчивый бюрократизм является господствующим направлением нашей эпохи, и остается только желать, чтобы он не подвергся обычной судьбе всякой вообще бюрократии и не проникся буржуазно-канцелярским духом».

Все это, в сущности, мысли Кавелина. Инициатива должна принадлежать правительству; общество содействует; бюрократия достойна похвалы, и на нее возлагаются всяческие надежды; но вот беда: она может проникаться буржуазно-канцелярским духом, и тогда она — плохая бюрократия; Кавелин сказал бы: «клика».

Замечания посторонних наблюдателей подтверждает правильность этого суждения о либерализме. А. Н. Потресов, социал-демократ, пишет: «Естественно поэтому, что в соответствии с этими взглядами «Вестник Европы» протестовал против утверждения реакционной печати о несовместимости начал законности и общественной самодеятельности с основами самодержавно-бюрократического строя». И по этому же самому в конце 94 года он мог, подводя итоги только что завершившемуся царствованию императора Александра III, замечательное для своего времени внутреннее обозрение заключить историческим резюме: «Если в положении русского народа и всех отдельных групп, его составляющих, многое требует коренных и безотлагательных изменений, то это еще не значит, чтобы будущее России представлялось мрачным и безнадежным. Говоря словами поэта, «в ее груди бежит поток живых и чистых, еще немых народных сил, так под корой Сибири льдистой золотоносных много жил...» Эти силы легко могут быть призваны к жизни молодым нашим Государем, в короткое время видевшим уже столько доказательств народной любви и народного доверия».

«Либерализм 90-х годов,— заканчивает Потресов,— *не развертывал конституционного знамени*, а мыслил себе необходимое реформирование старого без нарушения его основ и силами его же представителей, получивших лишь в помощь себе организованное общественное мнение».

Другой социал-демократ, автор знаменитого ответа на несчастную речь Николая II 17 января 1895 года, говорил о либералах с оттенком явного неодобрения: «Наиболее передовые земства и земцы настаивали или, вернее, просили лишь о единении царя с народом, о непосредственном доступе голоса земств к престолу, о гласности и о том, чтобы закон всегда стоял выше административного произвола».

Упомянутая речь Николая II произвела в либеральных кругах очень тяжелое впечатление. Эмпирическое самодержавие проявило себя весьма непривлекательным образом. Но либералы остались верны своему идеальному самодержавию. Они остались приверженцами самодержавия. Правда, горячился Струве, но он был тогда не либералом, а социал-демократом. Он ответил на царскую речь открытым письмом, очень резким («Вы хотите борьбы, вы ее получите»). Но либералы ни о какой борьбе не помышляли. Они предпочитали ждать, пока самодержавие вспомнит о своей истинной природе.

Интересно настроение либеральной молодежи. О нем сообщает В. А. Маклаков в своей книге «Власть и общество». В кружке молодежи, группировавшейся вокруг В. Л. Любенкова,

очень еще молодого человека, он говорил как раз о речи царя и о должном к ней, с его точки зрения, отношении. «Он прочел доклад, вокруг которого завязались страстные прения. «Если дело в невежливой фразе,— говорил Владимир Львович,— этой «шаркунской» оценки я оспаривать не буду. Когда речь идет о таком гигантском принципе, как самодержавие, рассматривать его с точки зрения светских манер смешно». Но спор по существу за самодержавие Любенков готов был принять. И такой спор мог происходить в 95 году, и защиту самодержавия мог брать на себя такой исключительной искренности человек, каким был молодой Любенков! Через 40 лет я не помню всех доводов этого мнения, но основной тенденции их не забыл. Тогдашнего полицейского самодержавия, конечно, никто не защищал, но чтобы задачей было не исправление самодержавия, а введение конституции, с этим Любенковы не соглашались. Конституционная практика Запада в восторг их не приводила; они указывали в ней те же недостатки, что и славянофилы. В неподготовленной некультурной России государственное самоуправление, по их мнению, было бы самообманом. Они предсказывали при конституции образование класса профессиональных политиков, у которых заботы о благе народа переродятся в тактику уловления голосов; всеобщее избирательное право превратится в подделку под народную волю; разум и совесть народных представителей сменятся подчинением новым деспотам — партиям, их случайному большинству и безответственным руководителям и т. д. ... Вот какие мысли еще имели право гражданства в 90-х годах... в 90-х годах конституция панацеей не считалась, самодержавие не было для всех общим и главным врагом, как это сделалось позже!»

В Москве возник в 90-х годах и существовал, кажется, до 1905 года кружок земских деятелей, известный под именем «Беседы». Его целью было направить земскую работу в рамках существующих законов и не упускать возможностей к расширению прав земства.

Основное течение в «Беседе» было ортодоксально-либеральным, с признанием самодержавия положительным явлением русской жизни, отчасти даже с культом его. Представителями этого течения были Д. Н. Шипов, М. А. Стахович, Н. А. Хомяков — настоящие столпы русского либерализма. Позднее, на рубеже двух столетий, обозначился в «Беседе» и другой элемент — конституционалистический. Это был конституционализм нового типа, без дворянских замашек, демократический. Отношения между обоими течениями были мирными, тем более что конституционалисты «Беседы» полагали, что конституция должна явиться добровольным актом законной исторической власти, исходить от самодержца, а не от временного правительства или учредительного собрания.

Среди либералов старого закала очень яркой фигурой был М. А. Стахович, очень удачную характеристику которого дал В. А. Маклаков: «Мне пришлось знать его близко. Он был младший и самый даровитый представитель большой, на редкость интересной и оригинальной семьи. Перед ним была блестящая будущность, но «карьера» его не прельщала. Едва ли он и мог бы остановиться на определенной дороге; все его привлекало. Его разносторонность, жажда жизни («Жизнь есть радость»,— говаривал он), избалованность (баловала его и судьба и природа), вечные страстные увлечения и людьми, и вопросами в глазах поверхностных наблюдателей накладывали на него печать легкомыслия. В политике он долго оставался сторонником самодержавия. В протоколах «Беседы» мне пришлось просмотреть диспут, который однажды на эту тему там состоялся. Стахович почти один отстаивал самодержавие. И характерны его главные доводы. Он, во-первых, настаивал, что самодержавие создано и поддерживается «волей народа», который иного порядка не понимает; и затем — это главное,— что ни один режим не сможет так быстро и полно провести социальные реформы, которые необходимы России. Стахович представлял собою довольно редкую разновидность идеалистов самодержавия, которые считали, что самодержавие может быть опорой и политической свободы, и социальной справедливости».

Аргументация, поразившая Маклакова, отнюдь не принадлежала лично Стаховичу. Он ее только с присущей ему искренностью развивал: она была достоянием всех либералов, и в основе ее лежала центральная идея либерализма. Не зная этой идеи, невозможно составить даже приблизительно правильного представления о русском либерализме.

Жизнь, как думал Маклаков, убедила Стаховича в его ошибке. «Будучи камергером и губернским предводителем, на миссионерском съезде в Орле он произнес речь о необходимости полной свободы религиозной совести. Ему, глубоко верующему человеку, это казалось вполне очевидным, но речь вызвала целый скандал, и нужны были его связи, чтобы он не пострадал. Он без всякой задней мысли принял участие в съезде земцев у Шипова перед началом сельскохозяйственных комитетов, и, передавая ему высочайший выговор за это участие, Плеве был именно с ним особенно агрессивен и резок».

И все же конституционалистом Стахович не сделался. «Это многих его друзей удивляло»,— замечает Маклаков. «Я присягал самодержавному Государю и свое слово взять назад не могу»,— он мне не раз говорил. Многим это казалось неискренним; что такое «присяга»? Кто с ней в наше время считается? Но в этом отношении он был старомоден. Зато, когда сам государь от самодержавия отказался, он это приветствовал с радостью и за этот шаг монархии тогда все простил. Он стал «конституционалистом по высочайшему повелению», как про него и себя самого острил Хомяков. Конституционный строй в его понимании мог монархию оздоровить и спасти и провести все те реформы, необходимость которых он усвоил давно из первых же рук. Стиль первой Думы, ее нетерпеливость, нетерпимость, несправедливость к противникам, грубость, вытекающие из сознания безнаказанности, словом, все то, что многих пленяло, как «революционная атмосфера», оскорбляло не только его политическое понимание, но и его эстетическое чувство. Атмосфере этой он не поддался и потому стал с ней бороться. У него не было кропотливой настойчивости, как у Гейдена; он был человеком порывов, больших парламентских дней, а не повседневной работы. Но в защите либеральных идей, против их искажения слева, он мог подниматься до вдохновения. Напоминавший бородой и лицом микеланджеловского Моисея, когда он говорил, он не думал о красноречии; речь его не была свободна, он подыскивал подходящие слова, но увлекал трепетом страсти. Его выступления по амнистии, по обращению Думы к народу подымались на ту высоту, которой не всякий может достичь». (В. А. Маклаков. «Первая Государственная дума», стр. 38—40).

О Стаховиче говорили, что он неисправимый Дон Кихот. Это отчасти правда. Но это же можно сказать о либералах вообще: все они были в той или иной степени донкихотами, что у них странным образом сочеталось с деловыми качествами. Отличнейшие дельцы водились среди них в изобилии. Но никто не был вполне свободен от сходства с рыцарем печального образа.

8. Конец русского либерализма

В связи с освободительным движением начала XX века русский либерализм вступил в полосу жестокого кризиса. Лозунгом освободительного движения была «известная русская поговорка» («Долой самодержавие!»). Принять этот лозунг, не отказываясь от самого себя, русский либерализм не мог.

Полоса земских съездов закончилась расколом в рядах русских либералов. Часть либералов отходит от своих традиционных позиций и примыкает к новому движению, завершившемуся образованием конституционно-демократической партии («Партии народной свободы»). Это движение только по недоразумению можно считать либеральным. Это вовсе не новый фазис в развитии либерализма, это разрыв с ним и очень радикальный. И костяк движения состоит из новых людей, и психология их совершенно иная. Даже в смысле социальной принадлежности эти люди далеки от старых либералов. Это так называемый «третий элемент». Присоединение к ним части либералов — дело очевидного недоразумения, что ясно из того обстоятельства, что многие из примкнувших сразу же почувствовали себя очень неуютно и возвратились в отчий дом, который — увы! — превращался в развалины. Объединение с радикальствующими интеллигентами в Союзе Освобождения оказалось непрочным. С другой стороны, Милюков начал свою кампанию за изгнание из Союза «идеалистов самодержавия». Размежевание стало необходимым, и гибридный Союз Освобождения уступил место более однородной, более цельной кадетской партии.

Конституционно-демократическая партия ничего общего с русским либерализмом не имела, хотя иногда называла себя либеральной. Кадетизм — отрицание либерализма. Кадеты — не либералы: они яркие представители политического радикализма.

Идеи русского либерализма: союз с исторической властью, реформы, традиция. Идеи кадетов — разрыв с исторической властью, непримиримая борьба с ней (милюковское: «Ничего не изменилось, борьба продолжается»), отрицание традиции. Лозунг либералов: «Все для народа, но не все через народ». Либералы враждебны революции, с большой дозой недоверия относились они к политической активности «всенародных человек». Кадеты, не колеблясь, пошли на самоубийственный союз с левыми. В борьбе с исторической властью они воззвали к Ахеронту. Одни сделали это с наивностью, почти обезоруживающей; другие — подчиняясь року; третьи — не без цинизма. Степень

цинизма была разная. Милюков, свидетель достовернейший, так говорит о том, что творилось в Союзе Освобождения в безумные революционные дни:

«Коренные «освобожденцы» сами разделились на «благоразумных» и «буйных». Благоразумные пытались удержать старый курс (уже неприемлемый для либералов.— *Н. О.*), борясь с усилением левого крена за предварительную «организацию» революции и против внесения ее в острых формах путем агитации социалистических партий в рабочую среду. К «благоразумным» принадлежала группа Прокоповича — Кусковой, Анненский, Богучарский, Хижняков. Переходную роль к «буйным» сыграл талантливый, богато одаренный природой агитатор, «вульгарист» и организатор многолюдных митингов, горный инженер Л. И. Лутугин. «Дома», в Союзе Освобождения, он вел себя «умницей» и проницательным политиком, но, очутившись перед толпой, которую цинически называл «лопоухими», моментально зажигался и перевоплощался в народного трибуна, призывая собрание к немедленной атаке твердынь. Выпучивая перед единомышленниками самого себя и своих слушателей, он, однако, понимал значение «лопоухих», а своим интеллигентам предсказывал горькую участь: «Стукнут вас по головке товарищи, и конец: только слюнка потечет».

После 1905 года в России нет либерализма. Было разное: Союз русского народа, Партия народной свободы, бомбы и маузеры, аграрные и еврейские погромы, вооруженное восстание, пропаганда «диктатуры пролетариата» и «перманентной революции», выборгское воззвание, «всенародные человеки», они же Ахеронт, они же «лопоухие». Но либерализма не было. Осталась кучка старых либералов, которая, будучи верной природе либерализма, не сорганизовалась даже в партию. Типичными представителями кучки, сохранившими, несмотря ни на что, порох либерального идеализма в своих старых пороховницах, были гр. Л. А. Гейден, Д. Н. Шипов, Н. А. Хомяков, М. А. Стахович, кн. Е. Н. Трубецкой. Они старомодны, бессильны, у них нет класса, на который они могли бы опереться. Они абсолютно чужды всякой демагогии. В глазах радикальствующих интеллигентов, надеявшихся тогда еще опереться на «лопоухих», они просто смешны, эти «конституционалисты по высочайшему повелению». Они уже принадлежат истории.

9. Трагедия либерализма

Я очень далек от мысли писать апологию либерализма. Я только хочу рассеять туман легенды, который облекает его непроницаемым покровом, и сделать первые шаги по пути его беспристрастного изучения. Когда-нибудь будет написана история либерализма. Я хотел бы, чтобы настоящая статья послужила первым камнем для будущего здания.

Либералы два раза выступали как активная общественная сила: первый раз в начале 60-х годов, второй — в конце царствования Александра II. Оба раза это было своеобразным «захватом власти». Либералы стали у кормила правления, оттеснили своих противников и, опираясь на самодержавную власть, а не на общество, которое было им враждебно или слишком слабо, чтобы поддержать, начали в меру сил осуществлять свои стремления.

То, что они успели сделать, было поистине грандиозно. Но это было меньше того, что они хотели совершить. Крестьяне были освобождены не так, как хотелось бы редакционным комиссиям. Дело в том, что незыблемой почвы либералы под собой не чувствовали. Пока жив был Я. И. Ростовцев, император был с ними. Но потом он подпал под влияние Валуева и Шувалова, и пришла очередь дворянского большинства торжествовать.

У либералов не было никогда настоящей власти. Либо полувласть, либо бессилие. Это состояние бессилия можно для красоты слова назвать оппозицией. На Западе оппозиция — сила, у нас она — синоним бессилия.

Основной догмат либерализма: реформы могут быть осуществлены только посредством союза самодержавия и либерального меньшинства общества против интересов и желаний большинства этого общества. В этой идее легко открыть два весьма уязвимых пункта.

Во-первых, все зависит от воли самодержца, которая не предопределена никакими железными законами истории. Удастся ли повести царя за собой?

Удалось. Это была большая победа, полдела было сделано. Не оказалась ли, однако, она пирровой победой либерализма?

Во-вторых, реформы невозможно было проводить, опираясь на общество. Либералов была горсточка. Кроме них были крепостники с их идеей конституции, совершенно неприемлемой для либералов, и ошалелые революционеры с подложными царскими грамотами и бомбами.

Фактически крестьянская реформа (важнейшая, краеугольный камень всего здания реформ) проводилась против воли общества, в борьбе с ним. Освобождение крестьян было в сущности не реформой, а революцией, проведенной сверху.

Либералы не были выразителями воли какого-либо класса. Они были идеологической группой, лишенной социальной опоры. Никакой силы, кроме их идеализма и самодержавной воли, у них не было. Успех дела решался прочностью самодержавия и либерализма: прочен ли был этот союз?

Приписывать реакцию, смявшую и изуродовавшую либеральное дело, чистой случайности нельзя. Конечно, каракозовский выстрел имел свое значение, даже непропорционально большое значение. Левые стреляли, правые стрельбу использовали, такова у нас закономерность отношений между правыми и левыми.

Разумеется, имел значение и характер императора. Мягкий и благодушный, он не был по природе реформистом, его тянуло в спокойную гавань консерватизма. Он жаждал тишины и покоя и рано устал от реформистской горячки. Кроме того, ему необходимо было общение с приятными для него людьми, личный и сердечный контакт с ними. Но после смерти Ростовцева у него не оказалось близких людей среди либералов, кроме Д. А. Милютина, но Милютин, по свойствам характера, не мог приобрести на царя влияние.

И все же причины крушения либерализма лежали глубже. Либеральное самодержавие быстро исчерпало свои возможности. Либералы могли освободить крестьян, дать стране суд «скорый, правый, милостивый и равный для всех», провести земскую и городскую реформы, и все это залпом, без передышки, в несколько лет. Они могли также сохранить за собой кое-какие высокие бюрократические посты. Но стать опорой самодержавной власти, не имея опоры в стране, они не могли. Самодержавие же не могло бесконечно действовать в безвоздушном пространстве. Его опорой в тогдашних русских условиях могло быть только дворянство, обиженное, разоряющееся, неспособное к здоровому экономическому росту, все более возлагающее свои надежды на казенный сундук, но все еще способное к своей роли командующего сословия. Оно все еще оставалось реальной политической силой в стране. Рано или поздно праздник реформ должен был уступить место административным будням, рано или поздно самодержавие должно было обратиться к дворянству. Должен был состояться компромисс между этими двумя силами. Дворянство должно было отказаться от конституционалистического фрондерства, самодержавие должно было начать всерьез думать о дворянских интересах, которым крестьянская реформа нанесла жестокий удар.

Либералы были устранены от практической работы, в которой они проявили столько таланта. Они томились в бездействии, жили в страхе перед дворянской конституцией и надеждами на самодержавие. И еще раз совершился либеральный взлет. И опять это был «захват власти», диктатура генерала, одушевленного лучшими либеральными намерениями. И на этот раз общественные силы, способные поддержать либералов, были очень слабы, хотя менее слабы, чем двадцать лет назад. Зато в русском обществе таились силы, которые способны были нанести смертельный удар либеральным начинаниям. Они это и сделали 1 марта 1881 года.

Вторая либеральная эра отцвела, не успевши расцвести. Третьей не последовало. Меньше всего дело либерализма в русских условиях могло спасти широкое общественное движение с его «креном налево». Конкурировать с политическими радикалами и прямыми революционерами либералы заведомо были не в состоянии. Им оставалось только умереть. Они жили, пока существовало самодержавие, и умерли вместе с ним.

Самодержавие — это сила, обладающая огромными потенциальными возможностями. Оно взялось в 60-х годах за реформы вполсилы и сделало огромное историческое дело. В то же время эта сила слишком зависима от характера, темперамента и груза идей и предрассудков одного человека. В ней слишком силен элемент случайности. И она слишком склонна идти по линии наименьшего сопротивления. Она способна дать бесконечно много, но и способна обмануть самые скромные ожидания. И она часто отказывается играть ту роль, для исполнения которой обладает всеми необходимыми данными.

Может быть, прав П. Б. Струве и Ленин действительно одержал победу в 1740 году. Может быть, либералы совершили роковую ошибку, когда они ополчились против конституции и вместо того, чтобы заключить союз с Ростиславом Фадеевым, отвернулись от него с презрением. Но стань они на конституционную почву, они перестали бы быть либералами. Историк должен принимать их такими, какими они были, стараясь понять их общественное и политическое мироощущение. Разумеется, он вправе их судить, но он должен сначала составить о них правильное представление.

10. Люди либерализма

Хочется сказать несколько слов о людях либерализма, живых людях, а не о носителях принципа. Это не только удовлетворение сердечной потребности, но и обязанность. Либералы прочно забыты, а они не заслуживают забвения.

Почти все они — дворяне. Запах усадьбы сохранили очень многие. Здоровые, крепкие люди. Физически, умственно, нравственно — цвет нации. Темпераментов — различнейших, от весьма уравновешенных до самых страстных. Но все разумные и благонамеренные люди в наилучшем смысле слова. Очень образованные и утонченно культурные люди (почти все). Европейцы и в то же время русские насквозь. Многие отличались трудолюбием, работоспособностью и завидной методичностью в работе, в особенности П. П. Семенов-Тян-Шанский и граф Д. А. Милютин. Но и они не слишком выделялись на этом фоне общего трудолюбия и умения работать. Все почти жизнерадостные, веселые, прекрасно воспитанные и очень общительные люди. Желчевиков среди них не было. Все были людьми гуманными и не из принципа только, а по непобедимому влечению сердца. Многие были мягкими и даже кроткими и любвеобильными, но у некоторых железа в крови было достаточно. И был в душе каждого несгибаемый стержень, на компромисс шли с величайшей неохотой и в редких случаях. Принципиальность доходила порой до жестокой прямолинейности. Но педантами не были никогда ни в чем.

Не было ничего в этих людях гуртового, дюжинного, «на один салтык». Величайшее разнообразие характеров и дарований, кипение талантов, бездна оригинальности, пышный букет ярких индивидуальностей. Эти люди ждут еще своих биографий. Дождутся ли?

Государственники. Люди закона и права. Но они не только за справедливость, но и за личность, и их культ государства совершенно свободен от бесчеловечия. Смелые и широкие реформаторы, которым история не дала свершить в полной мере подвига, к которому они стремились. И в то же время никакого тяготения к «безднам», ни намека на неврастению, истерию, патологические комплексы.

Какой-то теплой человечностью веет от этих сильных, даже могучих людей. Люди долга, но согретого человечностью. Были и остались до конца идеалистами до мозга костей. Но были эти идеалисты наделены большим практическим смыслом и пониманием действительности. Утопизм был им и враждебен и органически чужд. Мне кажется, что они были идеальными выразителями лучших сторон русского характера.

Ходячее представление о либералах видит в них пламенных сторонников конституции. После всего сказанного нет нужды настаивать на несостоятельности этого взгляда. Либералы пуще огня боялись конституции и горой стояли за самодержавие. Горой стояли они и за реформы, причем реформы весьма радикального характера. Самодержавие, общество, реформы — вот их триединая формула. Общество — это значит их либеральная группа, очень, в сущности, слабая. Внутри этой группы господствовала самая широкая терпимость. Достаточно сказать, что там объединились славянофилы и западники, бюрократы и люди неслужащие, помещики и разночинцы. Один общий признак — верность самодержавию и приверженность к реформам — резко отделяет их как от дворянского конституционализма, так и от разночинского революционерства.

Они остались неисправимыми идеалистами самодержавия. В минуты самого горького разочарования в самодержавии они готовы были сказать: «Самодержавие — зло; худшим злом может быть только конституция». Если это — заблуждение, то без него нельзя понять либерализма. Либерализм не мог обойтись без самодержавия и понимал это; самодержавие не могло обойтись без либерализма и не понимало этого.

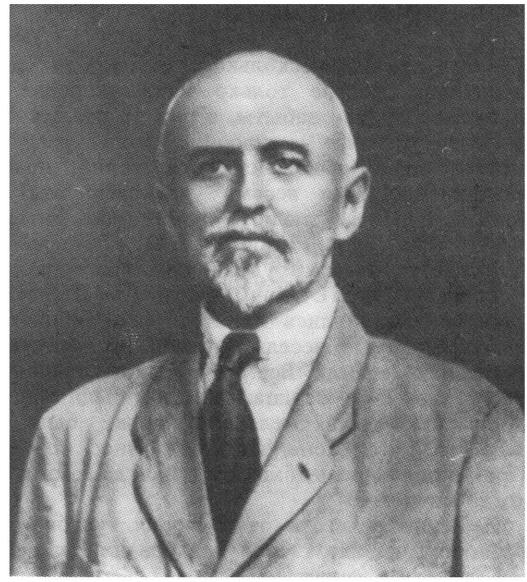
Не было никакой либеральной теории или доктрины; был либеральный инстинкт. Меньше всего русские либералы были теоретиками и доктринерами.

Конституция означала конец самодержавия и, следовательно, конец либерализма. И так как конституция была в России пожалована верховной властью, а не введена революционным путем, то либералы ее честно приняли. Этот брак либерализма с конституцией не был, конечно, браком по любви, но и отнюдь не по расчету. И брачных уз либералы ни при каких обстоятельствах не порвали бы: слишком сильно было в них чувство ответственности.

Может быть, правильно было бы сказать, что историческая миссия русского либерализма состояла в том, что он был совестью самодержавия.

Вл. Мусин-Пушкин

Книга о Счастье



Природа и сельское хозяйство

Всегда люби природу.
Заветы бабушки
О Rus!
Гораций.
О Русь.
«Евгений Онегин»

Август, наименее любимый мною месяц в году, лето, не лето, чувствуется уже усталость природы, но и осень не настоящая. Воздух тяжелый и мглистый, а ночи уже холодные, и купаться больше нельзя.

Единственная его прелесть — это белые грибы. В наших местах их бывало гораздо меньше, чем в южных уездах губернии, например в Подольском, где их привозили возами. Но там зато они были какие-то бледные, бескровные. То ли дело наши красавцы всяких размеров и видов, но все круглые, крепкие, с белыми корешками и подкладкой цвета весеннего масла или слоновой кости, с шапками благородного и теплого, красно-коричневого оттенка, который бывает только на портретах старых мастеров или на столетних бутылках токайского или мадеры. В хороший год на знакомых местах можно было с уверенностью натолкнуться на таких красавцев, сидящих по одиночке или целыми семьями. И до того они бывали красивы, что не насмотришься на них, и жалко их снимать и класть в свою корзину.

Грибы имели и свою мистику. Уже не говоря о том, что, сидя в траве, во мху, или в хвое, они чем-то друг от друга отличались и сидели по-разному, но с годами и без всяких видимых причин они перекочевывали с места на место, и все попытки возобновить их на покинутых местах путем посева по способу, рекомендованному профессором Кайгородовым, не приводили у нас ни к чему.

Старые люди говорили, что гриб сразу вырастает из земли и таким уже и останется. Не знаю, так ли это, но я часто наблюдаю, что замеченный и оставленный гриб, как бы мал он ни был, более не рос, а в конце концов засыхал.

Эта страсть собирания грибов настолько заполняла внимание и глазные нервы, что в течение грибного сезона всем любителям обыкновенно каждую ночь только и снились белые грибы.

Остальные разновидности собирались не для эстетики или спорта, а только для целей гастрономических, имея каждая свою кухонную специальность, но особого интереса, кроме разве крепких и пахучих рыжиков, их сбор не представлял.

Все семейные рекорды по собиранию и заготовке грибов побила моя жена, которая не знала в этом устали, равно как и в варке самых диковинных и замысловатых варений, компотов и желе. Угольные жаровни с медными тазами и бесконечные повторения музыкальных гамм и экзерсисов, разыгрываемых сестрами, особенно слиты у меня в памяти с деревенской жизнью моего детства.

Обыкновенно в конце августа, ближе к бабьему лету, после сильного дождя горизонт сразу проясняется, точно с него сняли кисейную занавесь и воздух получает кристальную прозрачность и начинает струиться на солнце.

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1992, № 2.

Это значит наступила осень и, несмотря на светлые и яркие дни, настоящего тепла уже больше не будет. По утрам пошли заморозки. Усиленно идет уборка яровых. «В багрец и золото» расцвечиваются леса. Столь презираемая, и напрасно, осина начинает играть теперь первую роль, давая самую яркую и красную ноту в общей радуге цветов. Она не может только тягаться с диким виноградом, алым заревом залившим стены и балконы.

Небо и особенно река синеют до густоты индиго, облака, словно надутые паруса, белеют и клубятся не по-летнему. Левитан и здесь лучше всех уловил богатство этих красок.

На гумне весело и задорно стучит молотилка, выбрасывая вороха золотой, пахнущей хлебом соломы и золотого зерна. Парни бойко пересмешничают с девками, перекидывая им тяжелые снопы.

Кругом на ярких, атласных зеленях блестит парчою паутина, и хмельной, терпкий воздух струится на солнце, как вино в граненой хрустальной чаше.

Стоит золотая осень. Идет подсчет трудового года.

Но этот период у нас, к сожалению, недолог. Его сменяют дожди, и осень скоро надоедает своей однообразной бесконечностью. Частая непогода загоняет вас в уютную обстановку дома, где приветливо потрескивают печи и попахивает дымком и оконной замазкой.

После полугодовой жизни на лоне природы в первобытном царстве древнего Пана возвращаешься к более интеллектуальной жизни, к головной работе. И как всякая перемена, как всякое возвращение к старым любимым привычкам, и этот переход бывает очень приятным и наполненным какой-то тихой прелести.

Но в конце октября, в ноябре осень уже не имеет никаких приманок и в деревне становится нестерпимо. Начались морозы, хоть и несильные, но самые холодные — без привычки к ним и без снега.

Северный, пронизывающий ветер все погоняет новые седые и свинцовые лохматые обрывки туч, низко нависших над черным горизонтом.

Ходить по колоти больно, ездить — одно мучение: подковы так и летят, и лошади до нар забивают себе ноги.

Над мрачным, заброшенным и опустевшим садом носится крикливое воронье, и кое-где попрыгивают откуда-то появившиеся белобокие сороки. «Это к снегу»,— авторитетно говорит одна прачка другой, неся большую корзину с бельем.

Как бы смеясь над всей этой безотрадной тоской, по усадьбе ходуном ходит бойкий и назойливый стук от рубки капусты, но он не бодрит, а как бы подчеркивает царящую везде кругом скуку.

В четыре часа уже темно, и начинается бесконечный осенний вечер, прерываемый лишь монотонным счетом часов на сельской колокольне.

И счастлив тот, кого нужда не гонит в эти часы в дорогу и кто может провести их в теплой комнате перед веселым камином за хорошей книгой или шумной детской игрой.

Утром почему-то тянет к окошку. Отдергиваешь занавеску, и невольно вскрикиваешь от неожиданности и восторга: снег.

Вчерашнее однообразие и мрачная чернота офорта обратились в тонкую графику blanc et noir[18].

Небо серо, деревья черны, но земля, и река, и вся даль бесконечно и одноцветно белы. Только кое-где темная зелень хвои и неслетевшие ржавые листья дуба нарушают спокойную двуцветность этой картины.

Скорее на улицу. Если для горожанина снег только приятная подробность, которая порадует его первопутком и тишиною улицы, то для сельского жителя это новая фаза его жизни.

Теперь опять всюду можно проехать, вновь возобновится всякая работа и возка. А сколько ее предстоит — дай Бог только справиться за всю зиму.

Сменив надоевшие тяжелые сапоги на легкие, теплые валенки, выходишь на крыльцо и полной грудью, будто дышишь впервые, вдыхаешь в себя новый, мягкий, пахучий снежный воздух. Что за благодать!

Кругом тишина, все звуки как бы скрадываются пушистой пеленой, ветра никакого и совсем тепло. Широким размашистым шагом начинаешь скользить на лыжах и сразу запыхаешься. Странное чувство с непривычки ходить целиком по всему запретному. То ли не клумба, то ли не пруд, то ли не река, а идешь себе все дальше и дальше, и каждое место представляется совсем новым и иным, чем оно казалось летом. И вся эта белая, снежная поверхность более напоминает воду, а лыжи челнок одноименного названия, чем хождение по земле.

Положительно снег — это особая стихия, не менее других кладущая свой отпечаток на природу и на душу человека.

После обеда новое удовольствие.

Подано несколько саней, и ровною рысью застоявшихся лошадей скользим по гладкой дороге, почти сравнявшей все колеи и колдобины, отравлявшие жизнь в течение трех месяцев.

Мы переезжаем через реку и не то летим, не то плывем под высокой нагорной опушкой мачтового леса, словно мимо берега бесконечного белого моря, кое-где чернеющего архипелагами кустарных островов.

И все та же непоборимая тишина, и все та же мягкая острота пропитанного озоном воздуха, бодрящего телом, умиротворяющего душу. В сумерках возвращаешься домой, где радостным визгом и прыжками встречают домашние собаки, ныряющие в снегу, как дельфины.

[18] Белого и черного (*фр.*).

Тут и красавец колли Роб-Рой, выросший со старшими детьми, и целая стая быстрых, как ртуть, фокстерьеров.

Детей домой не загонишь, сначала с собаками, потом между собой они начинают усиленную перестрелку снежками, и долго еще слышатся их радостные и возбужденные крики.

Деревня проснулась и ожила со снегом.

А недели через две, когда его подвалит достаточно, радости детей нет предела. С самого балкона и до реки, на четверть версты расстояния, расчищена и полита гора, и кто-то из кучеров на подмороженной скамейке уже переехал на тот берег, на Мары.

Подойдешь к балконной двери полюбоваться на их веселье. Вот они трое в черных тулупчиках и ярких кушаках с радостными и раскрасневшимися лицами по очереди катают на салазках то младших брата и сестру, то неустрашимую гувернантку-француженку, милейшую и образованнейшую мадмуазель де Бонтейе. Но не всегда спуск бывает удачным, и на полдороге иногда взлетает к небу не одна пара ног. Вот один или двое увидели вас и, подбежав к двери, со смехом приплюснули носы к стеклу, отчего носы побелели, как пуговки, а щеки стали красными, как крымские крепкие яблоки. И кому веселье, им ли, или вам, на них глядя, того не взвесишь и не смеришь,— но хорошо всем.

Значительно позднее, так, перед Святками, когда зима не только войдет в свои права, но заполнит все, покрыв снегом не только землю, но и дома и деревья, в лунную ночь в лесу можно пережить минуты чисто сказочной красоты.

До того светла луна, до того нестерпим парчовый блеск инея на великанах-елях, беспомощно опустивших свои тяжелые ветки, и так тепло, несмотря на мороз, в этой пушистой, словно горностаевой, гуще леса, что всякое сознание действительности исчезает, и вы не отдаете себе отчета, где находитесь.

Не чувствуемый вами порыв ветра вдруг разбудит высокие верхушки деревьев, которые, слегка пошатываясь и отряхнув с себя серебряную пыль и пуховые комья, начали важно гудеть, словно обмениваясь затаенными под снегом думами. Потом опять тишина и такая, что кажется, никакой звук не в силах ее нарушить.

Бывает же Божия красота на нашей земле.

Но в феврале зима тоже становится невыносимой. Деревню совершенно заносит снегом,и, как в ноябре, передвижение на хороших лошадях становится почти невыполнимым.

Протоптанный след дорог узок, как ленточка, и приходится ездить только ночью, когда меньше встречных. Помню, как мы с кучером, ловким и сильным Моисеем, повстречались в темноте с обозом верстах в пяти от дому, а потом бились несколько часов, чтобы поставить вновь нашу горячую пару на дорогу.

Единственное утешение, что уже терпеть недолго. Дни стали заметно длиннее, и на солнце припекает, иногда и каплет.

Воробьи веселее прыгают, охорашиваются и громче чирикают.

Еще какой-нибудь месяц, и опять новая и еще более поразительная метаморфоза природы, всего уклада жизни и душевного настроения, освященного весной, постом и Пасхой.

По тысяче наглядных и ясных признаков, с каждым днем все усиливающихся в своем качестве и количестве, весна приближается — весна идет — весна пришла. Ручейки уже не журчат, а ревут, соединившись в бурные, мутные потоки, которые уносят дороги и размывают новые овраги.

Тут-то самое веселье с ними бороться, направляя их в сторону и тем спасая не один десяток рублей на починку дорог. Помню, какая была радость, когда под глыбой желтого, набухшего снега, унесенного водой, младший сын вдруг нашел блестящий серебряный рубль.

Шум и крик стоит весь день. Кто работает лопатой, кто нарочно сочиненной для того киркой, и только к вечеру усталые и возбужденные весенним солнцем и мокрые от головы до ног, возвращались домой, чтобы назавтра начать ту же работу вдоль другого спуска от нашей высоко стоящей над округой усадьбы...

Но после этого бурного, воинственного периода весны сразу наступает какое-то затишье.

Снега нет и в помине, разве только по склонам глубоких оврагов. Вода, окружавшая нас с трех сторон на целые версты, сошла, и только полная до берегов река не по-летнему мчит свои мутные воды.

Зелени еще нет, вернее, она только пробивается в виде подснежников, душистых фиалок и яркой мохнатой крапивы. Для охотников это знакомое время токов и тяги. Это время также запахов и самых опьяняющих.

Преобладает, конечно, запах талой, воскресшей от долгого сна земли, в которой сразу забродили все ее животворные соки.

Приятным брожением пахнет от силосного под снегом старого листа, через который с усилием пробивается молодая пахучая травка.

Ель и сосна пускают смолу, береза через клейкие и готовые сейчас распуститься почки разносит по воздуху свою сладкую горечь. На огороде благоухает черная смородина, и кое-где уже распустились розовые бутоны яблочного цвета, на которые с жадным жужжанием садится голодная пчела.

Лягушки поют и звенят в прудах, как колокольчики, и тысячи птиц носятся в кустах и в воздухе, еле успевая перекликаться между собой хлопотливым свистом и чириканьем.

Но к вечеру и птицы затихают, и только мимо самого уха, гудя, как соборный колокол,иногда пролетит майский жук.

Воздух легок и мягок, как никогда. В нем нет этой остроты снежного озона, ни пряности осеннего увядания, ни всей полноты устойчивых и тяжелых запахов лета. Весенний воздух пьянит мимолетными, как намек, благоуханиями, но главное самим собой — теплом и светом.

Вот если в такой весенний вечер взять лопату и поработать над черной и рыхлой грядой, то через полчаса познается высшая, быть может, степень доступного на земле тихого счастья.

Вы телесно и духовно преобразились, растворились в общем воскресении окружающей природы и составляете с ней одну вселенскую любовь.

Если же окружающие вас чувствуют и дышат с вами в унисон, то разлитая кругом благодать достигает степеней блаженства.

И ничуть не нарушается настроение, когда, будто спустившись на землю, кто-то спрашивает: «А что сегодня будет к ужину?» А другой отвечает: «На первое — холодные яйца с эстрагоном»,— и все радостно на это отзываются не потому, чтобы это блюдо было особенно любимо, а просто что бы ни ответить в данную минуту — все показалось бы необыкновенно хорошо.

Я подчеркнул общее настроение, все поняли, и долго потом в моей молодости это блюдо ходило у нас под названием «тихого счастья».

Если май не холодный, что зачастую бывает в наших местах, да и на западе тоже, то потом все идет столь быстрым ходом, что не успеваешь даже насладиться вдоволь всей прелестью нашей весны, лучшей, конечно, из всех весен. Лес однотонно, кудряво зелен, соловьи и другие певчие птицы заливаются по опушкам и садам, а луга, как золотые, блестят всей разновидностью своего первого, желтого цветения, дающего молоко и масло цвета слоновой кости.

Густые зеленые и дружные всходы яровых веселят хозяйский глаз. А рожь уже выколосилась и из яркозеленой стала светлой, колеблясь волнами от малейшего ветерка.

Это короткое время «междупарья», перерыв в работах, паломничества стариков по монастырям и веселого свадебного сезона Красной Горки.

Но как ни хороша весна, все же, самый любимый месяц, конечно, июнь. В нем сосредоточен у нас полный расцвет природы, которая уже все обещает, но еще держит у себя и не поступилась еще ни одним из своих украшений.

Июнь — это возраст от восемнадцати до двадцати пяти лет.

И будучи сам по себе так хорош, покос все же является первым и самым жестоким нарушителем всей этой многоцветной красоты.

Но случалось ли вам до покоса в жаркий полдень броситься в высокую густую траву, испещренную злаками и цветами, каждый из них пахнет по-своему, и все вместе они имеют общий, не похожий ни на что густой запах травы, влажной и зеленой внизу и пронизанной жаром и радугой цветов и света сверху.

Когда лежишь на спине, трава представляется снизу сказочным, тропическим лесом или золотым дворцом, и если Соломон не одевался, как каждый из этих цветков, то не стоил он и таких чертогов, сень которых расстилается и слегка колеблется над вашей головой.

Под вечер тянет на лошадь и вдаль.

Не знаешь, где лучше, на лесной ли поляне, покрытой, как свечками перед иконой, белыми ночными фиалками, от которых кружится голова, или на дымной, прямой меже, протянувшейся вдоль пунцовой фаты клеверного поля.

Этот всенаполняющий запах клевера по времени и по качеству средний между любимым моим запахом цветущей ржи и запахом липы, которая расцветает у нас около Казанской.

И среди этих благоуханий в облаках золотистой пыли, поднимаемой бойкими жеребятами — стригунами, движутся вереницы телег с черным, блестящим и для меня тоже благоухающим навозом.

Местные красавицы, при виде которых умная лошадь как-то сама замедляла шаг, а порою и останавливалась, чисто эпическими движениями спины и рук скидывали навоз равными кучами на пестрящую цветами полосу, где он, кстати сказать, безнадежно засыхал и терял до пахоты всю свою силу.

Несмотря на поразительный подъем крестьянских хозяйств в наших местах за последнюю четверть века до войны и появление у них всевозможных машин, три наиболее существенных условия улучшения еще не были достигнуты: подъем ярового поля с осени, немедленная запашка навоза и сортировка семян.

Вернувшись домой, бежишь с крутой горы к реке и долго наслаждаешься теплой свежестью, плавая между пахучими желтыми и белыми купавнами с трепещущими на них прозрачными синими стрекозами.

Освеженный водой и вечером, поднимаешься к дому и задерживаешься на балконе перед свежеполитыми клубами и среди усыпанных, как снегом, кустов жасмина.

Июньской ночью цветов дыханье
Льет примиренье и упованье.

После Петрова дня у меня в хозяйстве покос бывал в полном разгаре. Здоровый прогресс никогда, по-моему, не портит ни жизни, ни поэзии. Так и в этом. Поэзия конной косилки, на мой взгляд, во много выше столько раз описанной ручной косьбы, красивой и приятной только на лесных полянах, но столь тихой и какой-то беспомощной на поемных лугах или в поле.

Я мог часами не только ездить на косилке, но ходить за ней и смотреть, как стройными, густыми валами ложится сеянная трава.

Ритмический треск машин, имеющий что-то схожее со столь летним звуком, как пение кузнечиков, и эти ровно ложащиеся ряды как бы гипнотизируют вас и отгоняют всякую постороннюю мысль. Весь

интерес жизни сосредоточивается на вопросе, докончит ли та или другая из косилок свою геометрическую фигуру — треугольник или параллелограмм — или придется возвращаться сюда и назавтра. Я не знаю другого более всепоглощающего занятия, и почему-то жатва жнейкой, при всей схожести работы, не имеет совсем этого свойства.

Несколько позднее, когда уже не было опасности потревожить птичьих гнезд, я брался за топор по примеру Гладстона и Александра III. Начиная с 14—15-ти лет, я, если не считать верховой езды, исключительно предавался этому спорту, так как разных теннисов и тому подобного по их бесцельности и пространственной ограниченности я никогда не любил.

То ли дело с топором и пилой где-нибудь на крутом берегу нашей красавицы Озерны или в живописных долинах Батурова, славящегося у нас своим видом и необыкновенными солнечными закатами, зависящими от имеющегося на западе рефлекса в виде леса или горы. В Батурове было как раз и то, и другое,

Я рубил всегда с целью эстетической — открыть новый вид или очистить хорошие деревья от душившего их ольшняка или орешника.

Но, кроме красоты для глаза, сколько это придавало здоровья и бодрости всему телу. Никакое дурное настроение, никакая тоска не удерживались в душе после нескольких часов работы, и сменялись они чувством любования природой, жизнью и людьми.

Последние годы я с ранних лет приучал к этому моих детей, и они здорово орудовали моими большими и особыми топорами (русский топор, насаженный на длинное американской формы топорище), так что мы весело и добычливо работали артелью.

Я серьезно думаю, что многие настроения русской жизни, приведшие нас к катастрофе, зависели частью от того, что крестьянин слишком много работал за короткое лето и недоедал, отчего он не любил своего труда, а интеллигент, обыкновенно питавшийся чрезмерно, никогда, наоборот, не знал физического труда.

Это развивало в последнем не только профессиональные болезни, но и вечное брюзжание и недовольство существующим, от кого бы оно ни исходило, от Господа Бога, от правительства, или от кухарки Мавры, пережарившей битки. Кроме того, эти два класса не понимали друг друга, имея совершенно различные повседневные интересы и образ жизни.

В будущей России для нравственного и физического возрождения народа физическое воспитание должно занять в школе, начиная с низшей и до высшей, то место, которое оно теперь занимает в Англии.

Помещичья жизнь в деревне и сельское хозяйство были немыслимы без той или иной отрасли животноводства.

Так и у нас всего было понемногу, и мы с помощью иностранных кровей улучшали наших рабочих лошадей, овец, свиней, кур, уток. Но в области рогатого скота мы с женой сделались ярыми националистами, не признавая других коров, кроме чернопегих красавиц ярославок.

Как раньше, наслаждаясь игрой борзых щенков, я теперь часами мог смотреть на резвящихся жеребят или на степенно пасущееся стадо, весь уходя в это созерцание и совершенно забывая другую жизнь.

Все эти интересы сельского хозяйства и красота нашего лета настолько затягивали меня, что не говоря уже о дальних путешествиях, даже поездки на несколько дней в эти летние месяцы по родственникам и соседям являлись для меня большой жертвой или даже наказанием.

Так страстно, более всего в жизни, я любил деревню, природу и связанное с ними сельское хозяйство.

Любовь к природе я унаследовал от моей матери и от ее матери, моей бабушки, до глубокой старости любившей и чувствовавшей природу, как это бывает только в ранней молодости.

Раз, заметив, что я подростком чем-то долго любовался, она спросила, люблю ли я природу, и на мой восторженный ответ прибавила: «Всегда люби природу». Этот завет мне нетрудно было выполнить.

Эстетически будучи эклектиком во всем, начиная с искусства, в природе я большой националист и даже исповедую патриотизм колокольни, как говорят французы.

Я любуюсь и преклоняюсь перед всякой красотой, будь она у подножия Эльбруса, на Босфоре или на Адриатике, но мила мне, но непрестанно зовет меня к себе только наша среднерусская красота.

Высокий берег реки, текущей в заливных лугах, березовые рощи, липовые и кленовые сады и даль, голубая даль с белыми церквами...

Все это живо и неотходно стоит перед моими глазами, но увижу ли это вновь?

Patriotica

Русская земля...
«Слово о полку Игореве»

Мог ли я когда подумать, что та глава, которая прежде показалась бы мне наиболее легкой к написанию, теперь представляется почти невыполнимой и диктуется не чувством, а только памятью былого.

Слишком многое легло между мной и Родиной, от чего трудно отделаться, чтобы восстановить в себе то полное, и неизменное, и постоянное, и всепоглощающее, и вечно торжествующее над суровой действительностью счастье, которое доставляла мне моя сыновняя и восторженная любовь к России.

Да и могло ли быть иначе. «Мой предок Радша службой бранной Святому Невскому служил», и в течение восьми веков его потомки, как и потомки другого выходца «из Прусс», то есть от померанских славян, Андрея Кобылы, родоначальника Шереметевых, худо ли, хорошо ли, а в общем, конечно, хорошо, работали над созданием и укреплением государства Российского.

По бабушке Урусовой было во мне немного татарщины, по прабабушке Волконской капля немецкой крови от пастора Глюка, хоть и немца, но переводчика Св. Писания на русский язык.

Но эти капельки иноземной крови, взаимно себя уничтожающие, тонули в море чисто русской крови, потраченной веками на мое создание.

Предания семьи Шереметевых, запечатленные рядом поколений в благословенном Покровском, были чисто русскими, а потому широкими в познании и восприятии иноземной мудрости и красоты, но чуждыми всякого чужестранного бытового налета.

Основа жизни во всем и всегда была православная вера и органическая близость к церкви. Преданность престолу заставила моего деда выйти из декабристов, как только он узнал о возможности цареубийства.

Воспитание я получил соответствующее. Моя мать, горячая и пылкая во всем, была таковой и более всего в своем патриотизме. Она провела много лет на Западе, блистала своей красотой в салонах второй Империи, свободно говорила и читала на трех иностранных языках, но превыше всего, конечно, любила вид из своей покровской гостиной и, наверное, предпочитала беседам Бисмарка или Морни разговор с умнейшим кучером Николаем Никитиным или со своей подругой Степанидой из Городища, приносившей ей полотенца и грибы.

Мое детство совпало с подвигами русских войск на Дунае и на Кавказе. В 7 и в 8 лет я только и жил вестями с войны, где находились все три брата моей матери, не отдавая себе отчета во временных неудачах, пылал восторгом от побед русского оружия.

Гимназия незабвенного Льва Ивановича Поливанова, куда я поступил 13-ти лет, продолжила и закрепила эти основы. Вся система этой с виду чисто гуманитарной школы была основана на привитии любви к Родине посредством изучения ее литературы, которую мы буквально, начиная со «Слова о полку Игореве» и кончая страницами Карамзина и чуть ли не всем Пушкиным, заучивали наизусть.

Если бы меня спросили, что клал Поливанов в основу своей педагогической системы, то я бы ответил одним словом: Пушкина. А Пушкин — это воплощение «Любви к России и народной гордости».

Но как же мы его и изучали — с горящими глазами и звенящими от волнения голосами, и трудно было сказать, кто кого больше увлекает — вдохновенный ли, с седой львиной гривой педагог или восторженные мальчики, которые своей отзывчивостью к прекрасному поощряли его к новым импровизациям. Одни только уроки Поливанова развили меня больше, чем бесталанный в мое время юридический факультет Московского университета.

Последний, правда, дал мне некоторую широту либеральных взглядов, необходимых молодости, потому что молодость сама широка и либеральна по своей природе, но он не поколебал во мне ни Покровских, ни Поливановских устоев, и поэтому я, слава Богу, не мог сделаться либералом в русском смысле этого слова, еще лучше передаваемом словом интеллигент в кавычках. Кто же не знает теперь, что первой заповедью правоверного интеллигента, и притом наиболее чистого и идейного, была ненависть к исторической России и отрицание понятия Родины и Бога.

Поэтому, исповедуя во многом весьма передовые взгляды, не отвергая основ государственного социализма и будучи сторонником так называемой социальной политики государства во всей ее полноте, я всегда примыкал к правым кругам, так как только у них находил горячую любовь к России, ко всему русскому и приверженность к религии.

В этом-то, может быть, и заключается главная трагедия русской общественности, что русские консерваторы, будучи националистами, были слишком узки и заскорузлы, чтобы двигаться вперед, а русские либералы, уже не в меру широкие, из-за ненависти к режиму переставали быть русскими и готовы были не только подобно профессору Кареву в I-й Думе отказаться от имени России, но и разрушить ее своими руками.

Первые не сумели предотвратить революцию, вторые прозрели и спохватились слишком поздно. Но мой патриотизм, включая в себя первые две составляющие уваровской формулы: «Православие и Самодержавие», в третью — «народность» вкладывал не только нечто отвлеченное и не вполне досель ясное, но и чисто реальное «народничество».

Если же присоединить сюда страстную влюбленность в русскую природу, привязанность к русскому быту и преклонение перед русским искусством, то содержание этого понятия «народность» расширяется в более родовое — «Отечество». И вообще солдатская формула «За веру, царя и отечество» проще и понятнее. К сожалению, только звуковая ритмичность, имеющая в таких формулах первенствующее даже над смыслом назначение, не позволяет переставить, как бы то следовало, слово отечество на второе место.

Таким образом, от головы до ног, отнюдь не отрицая и «квасного патриотизма», то есть любви к квасу и ко всему подобному, я был русским человеком. Но быть русским, по вещему толкованию Достоевского, значит быть «всечеловеком».

Я и был таковым в смысле восторженного восприятия Европы — «Страны святых чудес», но претворяя его в русском — опять-таки всечеловеческом понимании широты и отвергая ее мещанство. В нем русскому человеку всегда душно.

Европейская душа, как и европейская культура, скованы и вертикальны подобно вершинам Альп или готическому собору. Русские — горизонтальны и широки, как бесконечная наша равнина, но и также расплывчаты. Где им предел?

Я всегда чувствовал себя гораздо больше православным, чем христианином. Это черта, по-видимому, славянская. Сербы, те никогда не ходят в церковь, но готовы умереть за свою веру, и, где только можно, возвысить ее над католической. Мое Православие внушало мне наоборот веротерпимость.

Признавая его чистоту и святость, я не могу все же считать его единственной церковью, а на католиков и на протестантов смотреть, подобно, например, митрополиту Антонию (Храповицкому), как на евреев и магометан. Пусть они ошибаются и грубо, но все же они христиане и во многом даже выше нас стоящие.

Среди братьев и сестер бывают одни лучше, другие хуже, но все же они дети тех же родителей. Так и здесь во имя любви к общему отцу — Богу и к общей Матери — церкви дети когда-нибудь забудут вражду и если не воссоединятся, то объединятся во имя этой любви в одну близкую и родственную семью.

К старообрядцам я питал самые сердечные чувства симпатии. Но, каюсь, мне органически были противны все рационалистические русские секты, как нанос Запада на почву незнания своего. Я не терпел всякого ренегатства, и любой русский неверующий интеллигент был мне даже ближе, чем крестьянин-баптист или аристократ-католик. Тут, очевидно, играла роль не столько религиозная, как национальная антипатия. Как это ни странно, но русский человек может быть, не в пример западному, либо православным, либо неверующим, ренегат же сейчас теряет свои национальные черты.

Я любил православие не только как религию и философию, а как комплекс исторических, этических, эстетических и бытовых особенностей.

Какова была бы наша история без православия? Если изъять из нее имена Петра, Алексия, Ионы, Филиппа, Ермогена или Антония, Феодосия, Сергия, Стефана, Зосимы и Савватия и других, то много ли там останется на долю всех остальных исторических деятелей.

История начиналась бы с Петра, который при всей своей гениальности, очевидно, и не появился бы как deus ex mahina[19].

Я не могу сейчас говорить об этичности православия русского народа после всего о сем сказанного Достоевским и после того двойного подтверждения, которое воочию создал народ его пророчествам, обратившись в один день из богоносца в зверя.

Но и на этих апокалиптических страницах его истории, залитых кровью и грязью, разве не сияют, как мириады звезд на темном небе, такие примеры святости, веры, любви и мученичества, которые человечество забыло с первых времен христианства.

Но раньше — до этого — я верил в Достоевского, верил и в богоносничество народа. Часто чуял грядущего зверя и не мог его не видеть, но все же верил. Верил...

И эта вера сама по себе давала счастье. [...].

«Водились Пушкины с царями»,— сказал поэт про наших общих предков. Я думаю, что я, пожалуй, ближе всех их был к царской семье, в течение более 10 лет постоянно принимая участие в детских и юношеских играх наследника престола и его брата.

Я затрудняюсь сказать, кто больше кого любил: мы ли дети — Государя, Александр III, деливший с детьми все свои редкие досуги,— нас.

Я был бесспорным баловнем и любимцем Императрицы Марии Федоровны. Наследник, как мне казалось, меня не любивший, был всегда со всеми ровен и предупредительно вежлив и любезен. Но все это было не то.

Двор, конечно, имел свою притягательную силу, хотя ни мне и никому из нас не вскружил головы, слишком уж давно Шереметевы, Воронцовы, Барятинские, Нарышкины и Пушкины водились с царями, и в этом отношении привили нам, своим потомкам, иммунитет царедворства, но монархизма он не прибавил мне ни на йоту.

А между тем это чувство с раннего детства было во мне преобладающим, и я могу без преувеличения сказать, что в первую эпоху моей жизни, до смерти Александра III, самодержавие было для меня второй религией.

Это было очень странно. В Гатчинском парке я, подобно другим, закидывал Государя грязью и снегом, за что и бывал купаем им в канавах и зажорах (удивительно, что никто никогда не простужался от этих гиперборейских забав), а стоя под Красным крыльцом, я плакал, надрываясь от восторженного «ура» и, конечно, не только из-за долга, а из любви к Царю, готов был ежечасно отдать за него свою жизнь.

Я уже упоминал здесь, что честолюбие не мирилось у меня с военно-придворной карьерой. Не помирилась бы и с чисто придворной службой и родовая гордость, очень у меня в молодости развитая. Как я ни обожал Царя, но придворной службы без службы Родине я никогда не понимал и на такую бы никогда не пошел, хотя бы она представляла близость к государю. Конечно, отношения к Николаю II, как к Царю, были уже иные.

Я был еще совсем мальчиком, когда написал однажды моему другу М. Мирскому, что из Николая никогда ничего выдающегося не будет.

Наивно детское отношение его к болезни и к смерти отца, которого он, единственный изо всех царских детей и нас, приглашаемых, боялся; бестактность «бессмысленных мечтаний», фразы, сказанной в виде благодарности за поздравление со свадьбой; больше чем бестактность, последовавшая после Ходынки, и еще многое другое — все это показывало воочию, что (я не хочу делать каламбуров) Царя в нем самом не было. Тем не менее закваска эта во мне была столь сильна, что со всяким удалением из Петербурга, где благодаря моим связям уже слишком многое было мне известно, любовь к «боговенчанному и превознесенному» Царю всплыла опять над снисхождением и даже презрением к слабому и все менее искрен-

[19] Бог из машины (лат.).

нему человеку. Еще в торжества 11, 12 и 13 годов пытался я возбудить в себе эти чувства, но было все труднее и труднее.

Зато объявление и начало войны было новым вознаграждением их, и появление Николая II в Москве на Красном крыльце вновь вызвало у меня детские слезы чувства счастья и патриотизма.

Не испытав в жизни никаких сердечных катастроф, ни разочарования в дружбе или вообще в людях, это постепенное вырождение любви к Царю было, конечно, сильнейшим сердечным крушением моей жизни.

Это крушение было так тяжело, что, став постепенно и поневоле конституционалистом, я, предвидя скорое наступление в России парламентаризма или республики, никогда умышленно не укоренял в детях усиленно монархических чувств, разумеется, стараясь уберечь их и от излишней критики и сплетен. Но упомянутые ли здесь торжества, на которых они присутствовали, или просто всесильный атавизм и последующая революция сделали из них таких же пламенных, как и я был в их годы, монархистов.

Каюсь, что революция, наоборот, совершенно выжгла и испепелила во мне эти чувства, и если я остаюсь и доселе монархистом, то только из соображений утилитарных, а не из мистических чувств.

Но Россию во всей ее совокупности, называть ли ее «народностью» или «отечеством», я любил еще больше.

И из чего только она у меня не состояла. Из идеи мессианства русского народа и выставки бычков и жеребят в селе Петровском, из запаха молодых берез и пения коростеля, из блинов и на масленице и разговенья на Пасхе, из памятных с детства пушкинских описаний природы и портрета Левицкого, балета Чайковского и из поездки к Троице и приезда в Покровское, из дворянской треуголки и кавалергардской каски, из разлива на Волге и кремлевских колоколен, из белых ночей в Петербурге и верховой езды в ясный деревенский вечер. Разве все перечислить.

Я всегда был народником, и не только под влиянием Достоевского и других, а просто и потому, что с мужиком чувствовал себя проще и удобнее, чем с членом петербургского яхт-клуба, куда я из-за своего «демократизма» упорно отказывался баллотироваться.

Проведя с крестьянами полжизни, я не мог их идеализировать, но никогда не встречал среди них тех уродов и злодеев, каких в противовес народникам 60-х и 70-х годов любили воспевать писатели последних десятилетий. Наши мужики были люди как люди, с таким же, я думаю, процентом умных, честных, добрых и тому подобное, как среди всякого другого сословия.

Афоризм В. Соловьева, что в русском народе легче встретить святого, чем честного человека, был, конечно, преувеличением, но врожденная честность среди крестьян была не ниже, чем у других слоев населения, потому что крепостное право, крестьянские законы и школа совершенно не воспитали в нем понятия о праве собственности. Я никогда не сомневался в мессианстве русского народа и только в разные эпохи вкладывал в эту идею разное содержание.

Не хочется и теперь примириться с мыслью, что назначение наше заключается в пассивном предостережении человечества от лжи социализма или в том, что мы действительно сослужили роль навоза для германского возрождения.

Нет, верю я, что пламень испытанья
Лишь наши язвы и грехи сожжет,
И близок день великого призванья,
Когда в венце победного сиянья
Весь мир Россия к братству призовет.

Думается теперь, что не близок этот день, но, глядя на происходящее, не кажется, чтобы он был вовсе невозможен.

Кто знает, может быть, все происшедшее было необходимо только для того, чтобы оставить без ответа знаменитый пушкинский вопрос:

Славянские ль ручьи сольются в Русском Море,—
Оно ль иссякнет? — Вот вопрос.

Для всеславянского дела, может быть, было необходимо ослабление России для того, чтобы она вошла в этот союз на равных правах, без гегемонии, способной и против воли поглотить или затмить других сочленов. Qui lo sa?[20]

Но, во всяком случае, эта гипотеза если не верна, то по терминологии современной науки она «удобна» для объяснения и предвидения многого.

В прежнее время я упивался этим мессианством и благодарил Бога, что я рожден русским, а не каким-нибудь «благородным швейцаром», по выражению Карамзина, каковому такая идея и не могла никогда прийти в голову.

Эта мистическая фантастика, или фантастическая мистика, была для меня реальнее всякой действительности и облегчала переживание неприглядной действительности, не примиряя с последней, а давая твердую уверенность, что, мол, «перемелется — мука будет».

[20] Кто знает? (ит.).

[...] Я боюсь, что многие меня тут не поймут, так мало было за последнее время в серой русской охолощенной интеллигентской жизни какого бы то ни было быта. От своего ушли, к чужому не пристали, да его и не знали.

Как бывал смешон русский интеллигент, знавший Европу только из корреспонденций «Русских ведомостей» и толстых журналов и попадавший наконец туда. Если он умел глядеть, то он поражался более всего бьющим в нос европейским бытом — в Берлине казарменным, в Вене придворным, в Лондоне аристократическим, в Париже кокоточным и так далее.

И только потом, приглядевшись, он начинал понимать, что нет жизни свободнее, чем в России, хотя бы уже по бедности ее современного быта.

Рассыпав, где только мог, на страницах этой книги блестки русского помещичьего быта, я не собираюсь углублять здесь этого вопроса, так как он потребовал бы томов и не моего знания и таланта. Могу только порадоваться, что перед крушением русской жизни я успел, стоя на грани двух эпох, захватить большой запас этого быта — одного из самых красивых, каких дала вообще европейская цивилизация, привитая к русской душе. Эту красоту оценят только позднее.

Живая связь моего времени со стариной и даже с седой, вековой стариной, была как-то очень близка. Я знавал свидетелей Отечественной войны, а все старшее поколение семьи Шереметевых хорошо знало старушку Т. В. Шлыкову, умершую в 60-е годы. Она была другом и наперсницей графини П. И. Шереметевой, с которой танцевала в Кускове перед Екатериной II. Эта старушка хорошо помнила своего отца, который в свою очередь помнил Петра Великого.

И все это здесь упомянутое, дававшее пищу моему горячему патриотизму,— все это уничтожено, поругано, осквернено и опошлено навсегда. Как ни вытравляй, как ни выжигай огнем и железом большевизма из русской жизни и из русской крови, он, как татарщина и хуже всякой татарщины, подобно гнилостному яду, заразит надолго весь народ и его жизнь. Порой мне кажется, что никакие политические реставрации не в силах заглушить чувство того омерзения и трепета, с которым я въехал бы в Покровское, к Троице или в Москву, три любимых моих места на земле. И во всем этом мраке только один светоч светился «и тьма его не объят».

Светоч этот — православная вера, орошаемая жертвенной за грехи народа кровью его мучеников.

Последнее мое воспоминание о Москве было избрание Патриарха, а мы окончательно выехали из нее через неделю, в день торжественного возведения его на горнее место Успенского собора. И было это так.

В последних числах октября 1917 года большевики стали брать Москву.

Около недели гудела над городом канонада и ружейная стрельба, прерываемая только часа на два, когда население спешно запасалось провизией. Мы жили в Афанасьевском переулке, в доме Ф. Штейна в двух шагах от Штаба округа на Пречистенке, служившего одной из главных целей обстрела.

Старший сын, только что выбравшийся из полка, жил у нас, второй, недавно перед этим перешедший из полка, где провел все лето солдатом, в Александровское училище, воевал где-то у Никитских ворот, в самом пекле боя. Младший, тогда еще 14-летний мальчик, наравне с другими жильцами, нес ночные дежурства на дворе, где было одно местечко за углом на крылечке флигеля, куда не могли залететь пули. Особенно раздражал нас какой-то сумасшедший, который невидимкой, но где-то рядом палил все дни и ночи из револьвера, но так и остался неотысканным.

На перекрестках дежурили вооруженные посты офицеров, которых мы приглашали к себе греться и закусить. Над нами помещался госпиталь с выздоравливающими солдатами, которые глухо волновались, но не позволяли себе никаких выступлений против жильцов.

Пропустив, как и в Петербурге, один день, мы со старшим сыном ежедневно ходили в Александровское училище справляться о сыне-юнкере. Однажды я с бульвара передал для него письмо, насадив его на штык, опущенный с угловой одним из юнкеров. Способ почтового сообщения, необычный для мирной доселе Москвы. Оттуда мы проходили в Мерзляковский переулок, где жила моя тетя А. А. Шереметева, уже плохо понимавшая происходящее.

Посидев там и забрав у нее новую складную картину для занятия детей и себе на вечер, мы благополучно возвращались домой, где вся семья, несмотря на царящий кругом ужас и неизвестность будущего, очень спокойно проводила время.

Не стану описывать всех событий последних дней осады, ни позорного предательства эсеровским начальством верных ему офицеров и юнкеров, ни похождений старшего сына в стенах Александровского училища, куда он пошел в надежде выйти в рядах училища из Москвы и где его задержали на сутки вследствие его нежелания отдать револьвер, ни моего ужаса, когда я увидел атаку казаков на стоящую кругом училища толпу и услыхал, что там расстреливают несдающихся юнкеров, что потом оказалось неправдой, ни возвращение избитого толпой и почерневшего от порохового дыма второго сына, ни моих разговоров в училище с занявшими его большевиками, поразившими меня своей вежливостью, ни еще многого и многого другого, что не должно найти себе места на этих страницах.

Весь этот страшный день, может быть, худший из всех мною пережитых, так меня надорвал, что по возвращении сыновей я не выдержал и расплакался. Но все же присутствие их дома, прекращение бомбардировки и дрожания стекол было настолько приятно и отдохновенно, что мы опять провели весь вечер совсем спокойно, строя планы об отъезде на Минеральные воды, куда нас, к счастью, гнала нужда увезти из Москвы сына-юнкера, и, забыв даже о дежурствах, мы впервые беспробудно заснули.

Утром в воскресенье жена решила идти по обычаю к обедне в Храм Спасителя.

С первым ударом благовеста знакомого колокола она вышла с младшими детьми из дому. Я еще не был готов, как раздался звонок и пришедшая невестка моя, графиня Шувалова объявила, что сейчас в Храме Спасителя будут происходить выборы Патриарха.

Я наскоро одел сыновей в какие-то свои старые пальто и макинтоши, и мы, чуть не бегом, отправились в собор, боясь, что нас туда и не пустят. Каково же было мое изумление, когда знакомые сторожа, низко кланяясь и радостно приветствуя, проводили наши «сиятельства» вовнутрь загородки, где стояли «соборные», то есть члены первого Всероссийского церковного собора.

Контраст с только что пережитым был разительный. Он все усиливался с каждой минутой, что мы осматривались и приходили в себя в этой знакомой, но столь не соответствующей всему остальному обстановке.

Обедню служил почетный председатель собора и старейший по чину иерарх русской церкви митрополит киевский Владимир в сослужении со многими епископами.

На правом клиросе пел Синодальный хор, на левом — местный. У иконы Божьей Матери на подставке стояла древнейшая русская святыня — образ Владимирской Божьей Матери, необходимый для избрания Патриарха, так как перед ней по обычаю становится серебряный ковчежец с именами трех первых кандидатов. Икону эту без крестного хода, запрещенного большевиками, архиепископ одесский Платон перенес с помощью нескольких клириков из Кремля по пустынной Москворецкой набережной.

Опоенные ли успехом, растерявшись ли от своей быстрой победы, большевики на первых порах оказались веротерпимыми и сказали, что против избрания Патриарха они ничего не имеют, но не могут допустить его в сильно, как думали, пострадавший от выстрелов Кремль.

Собор был переполнен народом, но отсутствовали в нем три лица, имена которых лежали тут перед глазами в ковчеге под покровом Божьей Матери. То были три первые из семи намеченных кандидатов: архиепископ харьковский Антоний, новгородский — Арсений и вновь избранный митрополит московский и председатель собора Тихон.

Умнейшие, сильнейшие и добрейшие, как говорили тогда на соборе. По отношению к первому, как я потом убедился на деле, характеристика была безусловно ошибочной, так как Антоний, вскоре митрополит киевский, был учен, но узок и неумен.

Эти три лица в это время служили обедню на Троицком митрополичьем подворье.

По окончании литургии митрополит Владимир с 10 или 15 архиереями вышел служить молебен. Остальной епископат, кто в облачениях, кто в мантиях, расположился на обоих клиросах. Такого количества архиереев я, разумеется, раньше никогда не видел — белобородые старцы в лиловых мантиях или в золотых саккосах, опиравшиеся на свои посохи, представляли собой необычайную по торжественности и красоте картину.

Особенно поразил меня чисто иконописный лик симбирского святителя, с коего можно было прямо писать Николая Чудотворца.

За ектеньей знаменитый успенский протодиакон Розов поминал именно трех кандидатов на патриарший престол.

По окончании молебна духовенство собралось на амвоне. Из алтаря через северные двери вывели небольшого седенького старичка, без облачения в черной рясе и клобуке. Это был знаменитый затворник Зосимовой Пустыни за Троицей о. Алексий, бывший ранее священником в Успенском соборе.

Слава его, равно как и приютившей его Пустыни, уже давно гремела ввиду большого количества обращений, произведенных этим скромным монастырем в среде нашей левой и даже социалистической профессуры.

Я помню, как критиковал его уход в затвор, совпавший, если не ошибаюсь, с началом войны. Видно Богу и ему лучше было известно, для чего была нужна последняя подготовка в его духовном подвиге.

Митрополит взял ларец, поднял его над головой и потряс замком. Потом снял печати, отпер и поднес его к старцу. Старец, сняв клобук, перекрестился широким крестом, вынул один свернутый билет и, показав его народу, передал митрополиту.

Тысячная толпа вперила свои взоры в эту бумажку. Митрополит быстро развернул ее, и радостная улыбка осветила его всегда хмурое лицо. Он произнес что-то неслышным голосом. Как молния, пронеслось по собору — Тихон Московский. Весь Собор стал восклицать и петь «аксиос»[21], что не предусматривалось чином избрания, но что вылилось неудержимо. Из алтаря вынесли крест, и протодиакон, став посреди собора, впервые после двух столетий провозгласил многолетие «Святейшему Тихону Патриарху Московскому и всея Руси». После всего пережитого эта минута показалась неземной. Подобно послам Владимировым «мы были вознесены на небо», и, кажется, не было в церкви человека, у которого на глазах не стояли бы слезы горя — о потере России и радости воскрешения нашей церкви.

Дубровник, 1922—1923

[21] Достоин (греч.).

А. Биргер

Гипноз фактуры

У Франсиско Гойи есть картина «Представление итальянской комедии дель арте в Мадриде». Выполненная в 1780-х годах, она отличается ярким колоритом, характерным для того периода его творчества, и вроде бы общим безоблачным настроением. И все же что-то в ней с самого начала смущает взгляд. Может быть, излишне жесткая прорисовка каждой отдельной фигуры? Хохочущая публика толпится вокруг подмостков на площади, кокетничают, приняв грациозные позы, Арлекин и Коломбина, негодует Панталоне. Вот-вот посыплются на кого-то палочные удары. Все как и должно быть. На переднем плане — пляшущий карлик либо карлица: даже по одежде, представляющей из себя ворох тряпок, невозможно сказать, мужчина это или женщина. В спектакле он явно выполняет служебную роль. Но ты вдруг замечаешь — взгляды всей публики устремлены именно на уродца. И только поймаешь направление взглядов, смеющиеся людские рты сразу превращаются в злобно-бессмысленные гогочущие звериные оскалы, а карлик, маленький, коренастый, с растопыренными кривыми ногами, с лицом, то ли сморщенным, то ли чересчур жилистым, с особенной силой выступает на передний план, разрывает пространство картины и как будто вот-вот шагнет на нас с холста. Понимаешь вдруг, что разыгрываемая на подмостках искрящаяся комедийная история — только ширма для того, чтобы дать зрителям посмеяться животным смехом над истинным «героем» представления. Может, актеры и не хотели этого, но публика сама расставила нужные для себя акценты. Теперь уже и публика стала для нас участником представления — благодаря глазу и руке художника, поймавшим этот момент. Становится страшно. Мир, казавшийся поначалу блестящим и прекрасным, превращается в мир античеловеческий, антигуманный. Будь это насмешливая холодная фиксация, издевка над «бессмысленной толпой» — еще можно было бы подавить ужас, протестовать, не поверить художнику. Но ты ясно ощущаешь боль художника — и оттого склоняешься перед убедительностью этой картины. Продолжая ее разглядывать, вникаешь и в чисто технические, формальные приемы (хотя говорить так, наверное, не вполне правомерно — ведь у настоящего художника ни один частный прием неотделим от замысла в целом: если мы и разделяем, то только для удобства собственного анализа). Отмечаешь чистоту тона каждого отдельного куска: синее рядом с красным, желтое рядом с зеленым. Переходов, плавно переводящих от одного цвета к другому, полутонов — нет. Более того, за счет густого и плотного цвета, которым исполнен каждый кусок, возникает особая, на тугую накачанность мяса похожая наполненность каждой формы. Вот-вот слепленные художником объемы не выдержат давления изнутри. И благодаря этому еще яростней наваливается на нас карлик, переходя из двухмерного пространства в трехмерное, рты смеющихся не раскрываются, а прямо-таки разрываются, видно: смех рвется так, что челюсти выворачивает. Точные линии подчеркивают отделенность и законченность каждого объема, каждая линия — железный обруч, не дающий объему расползтись. Во всей картине начинает проступать предельная жесткость исполнения. И вместе с тем эта жесткость сочетается с абсолютной точностью каждой линии, с абсолютной красотой и тщательной отделанностью каждого цветового куска. Цветовая гамма необыкновенно красива, красива почти что в стиле Ватто. Уродливость происходящего обнажается через красоту композиции в целом. Гойя часто пользуется подобным приемом в этот период своего творчества. Достаточно вспомнить одну из картин серии «Пикников». Пляшут элегантные дамы и кавалеры, светит солнце, полная идиллия — но одному из пирующих стало дурно, и вот он, убегая и отворачиваясь от всей компании, словно лезет прямо на зрителя, изо рта его течет блевотина — и исполнена эта блевотина, ради пущей насмешки, в нежнейших жемчужно-розовых тонах. Картина действует, как удар кулака. Художник не просто желчно усмехается, не только констатирует мнимость живописной идиллии, произведение его звучит как отходная деградирующему испанскому дворянству. «Сладкая жизнь» предстает здесь под тем же углом, что и у Феллини.

Картина имеет глубочайший философский смысл. «Сон разума рождает чудовищ» — так называется знаменитейший офорт Гойи. Подмостки становятся воплощением жизни, с ее блестящей внешней стороной и отвратительной, античеловеческой изнанкой. Карлик неотделим от Арлекина и Коломбины, как мистер Хайд от доктора Джекила. Но на подмостках все заострено. И эфемерность любовной интриги подчеркивается плотностью взятой фактуры. В элегантной интриге начинает сквозить животное, отвратительное начало. Но начало это выражается через ослепительные плотность и красоту композиции и цветовых отношений. Внимание к фактуре, ощутимость фактуры взаимосвязаны с некоей абстрактной и бесплотной логикой философского осмысления. Единство противоречивых начал. Напряженность между ними и создает напряженность картины в целом.

Отсюда возникает некоторая отстраненность фактуры от истинного смысла происходящего. Эта отстраненность оказывается необходимой, потому что через нее достигается летописная бесстрастность. Художнику важно не дать воли своему гневу — чтобы декларация личного отношения не уничтожила глубину. Бесстрастность, достигаемая через красоту фактуры, через тщательную отточенность и отработанность формы, превращается в бесстрастность документа, воздействующего тем, что нет в нем ни капли вымысла. Формальная изысканность перерастает в документальность, и выясняется, что они не могут существовать друг без друга. Документальная безыскусность, воздействующая на зрителя силой голого факта, достигается благодаря яркой узнаваемости индивидуального стиля художника. Гойю по одному мазку узнаешь, ни с кем не спутаешь. Возникает еще одно единство противоположностей; документальность, которая может существовать только благодаря глубоко субъективному взгляду творца, присутствию его личности.

Пожалуй, ни одна из картин того периода, кроме «Раненого каменщика» и выполненного чуть позже «Портрета королевской семьи», не достигает такой обличительной силы. И не случайно, наверное, Гойя обратился к театру. Зачем и почему, можно было бы разобрать и на историческом материале, анализируя творчество художника, театральную культуру того времени и жизнь Испании в целом. Но картина Гойи врывается к нам из тех далеких времен, оставаясь глубоко современной. В ней заложены идеи, весьма важные для сегодняшнего дня. Кое-что в сегодняшних поисках искусства как бы рентгеном просвечивается, когда внимательно рассматриваешь картину, невольно соотнося ее с теми или иными нынешними событиями. Попробуем же, держа ее в уме, обратиться к нашим дням и постараемся нащупать некоторые тенденции развития.

Именно обращенностью в современность будет обусловлено то, что мы не коснемся некоторых вещей, которых в творчестве Гойи необходимо касаться, когда подходишь к его произведениям с точки зрения истории искусства. Например, мы опускаем вопрос о том особом почете, которым были окружены в Испании нищие и калеки — наподобие юродивых в России. Для полноты исторической было бы необходимо коснуться этого аспекта, но мы стремимся к другому, поэтому не берем его в расчет. Мы выделим несколько особых мотивов.

В последнее время много говорилось о «театрализации» кинематографа. Немало статей посвящено этому вопросу. Говорилось о сужении места действия, круга действующих лиц, частом переносе действия в замкнутое пространство и так далее. Но все эти приемы, даже вместе взятые, не заставили бы говорить о таком явлении, как «театрализация», не высвечивайся они с несколько иной стороны, чем прежде. Ведь так или иначе использовались они и раньше. Вспомним хотя бы фильм «Двенадцать разгневанных мужчин». Там и место действия сводится к одной комнате, и круг действующих лиц строго ограничен — однако вся стилистика фильма, приемы актерской игры никак не позволяют говорить о «театрализованности». Хотя бы полная сосредоточенность камеры то на одном, то на другом персонаже. Если в театре персонаж, главный для того или иного смыслового куска, становится центром мизансцены, то здесь он становится центром кадра, интересующегося только им. Конечно, мы не хотим сказать, что театральность — это когда камера снимает с одной постоянной точки. Мы хотим сказать, что в данном случае камера не «держит в уме» присутствия других персонажей, не занимается специально пластической организацией замкнутого пространства так, чтобы заданное пространство постоянно было развернуто в воображении зрителя за рамки кадра, чтобы внутренним зрением зритель видел всю «коробочку» и она соединялась для него с тем или иным видимым наяву в данный момент крупным планом. То есть, пространство, играя смысловую роль, затягивая в прочный узел конфликт, не играет фактурной роли, в нем есть некие «очищенность» и «идеальность», позволяющие камере свободно «выключать» из него на время того или иного интересующего ее персонажа.

Приблизительно то же самое можно увидеть и на примере фильма Бергмана «После репетиции» — фильма, и посвященного театру и решаемого во многом в чисто театральных приемах. Но, однако, сама подчеркнутая «театральность» прочитывается, как чисто кинематографический прием. Весь фильм построен на крупных планах — а крупные планы требуют чисто кинематографической специфики актерской игры, а отсюда — и «нетеатрального» монтажа, и «нетеатральной» точки зрения камеры и так далее. То есть, мы видим фильм на театральную тему, а не фильм, впитывающий особую театральную специфику построения образов.

Так как же уловить то «нечто», которое и заставляет говорить о некоторых новых тенденциях в кинематографе? Что вложено в понятия «фактурность», «фактура»?

---

[1] В американском шоу-бизнесе существуют два жаргонных выражения: "high camp" (буквально: «высокий лагерь», «высотный лагерь»), означающее продукцию (в кино, в театре, на эстраде и т. п.), для которой используются либо очень старые предметы, либо вызывающе антиэстетичные, в любом случае коробящие современный вкус, но которые, собранные вместе, «сгущенные» до кадра или мизансцены, создают особую привлекательность, притягивающую красоту; и "low camp" (буквально: «низкий лагерь», «низинный лагерь»), означающее такую продукцию, где средства привлечения зрителя заострены почти до вульгарности: если роскошь, то вызывающе выпячиваемая, аляповатая и грубоватая, и т. п.— и тут тоже возникает особое притягивающее начало, особая красота целого, когда вульгарность роскоши или размашистой актерской игры превращается в «игру в вульгарность», становясь в этом новом качестве эстетически ценной. Без всяких теоретизирований жаргон уловил — как припечатал — большую — и новую — роль игры фактур в действенных искусствах, возможность фактурно использовать то, что раньше считалось никуда не годным.

Возьмем крайнюю ситуацию. Джордано Бруно, всходящий на костер. Как мы изобразим это в любом искусстве, воспринимаемом визуально: в изобразительном, в театре, в кино? Нет, не будем даже брать изобразительное, чтобы иметь возможность пофантазировать не над фиксированным (и нами самими домышляемым во времени) действием, а над действием, протекающим на наших глазах.

Первое, наверно, что мы вообразим: романтический красавец с огненным взглядом, возвышающийся над толпой, выступающий гордо и смело. Дадим ему монолог? Дадим — горячий, страстный, пронизанный ненавистью к мракобесам и светлой верой в будущее человечества. Прекрасная сцена. Производящая впечатление.

Но попробуем представить себе несколько исторических фактов. Джордано Бруно в момент смерти было пятьдесят два года. Немало, если учесть еще, что в то время понятия возраста не равнозначны нашим. По свидетельствам современников, росту Бруно был небольшого. Он пешком, с посохом в руках, исходил всю Европу. Можно представить, какие у него сильные, натруженные руки и ноги. Два года до казни он провел в самых мрачных застенках инквизиции. Подвергался бесконечным пыткам. Это не могло на нем не сказаться.

Что же тогда у нас получается? Вот выходит из ворот тюрьмы и идет к месту казни невысокий, но жилистый человек. Лицо? Обветренное всеми ветрами Европы, когда-то, наверно, было загорелым, но сейчас, после двух лет в темных подземельях, загар сошел. Темная бледность — вот как, наверно, можно определить цвет этого лица. Морщины, желваки. Грубое рубище, в которое обряжали отправляемых на костер еретиков. Спутанные волосы. Руки — в мозолях, в переплетениях вспухших вен. Он, конечно, ослаб во время заточения, но прежняя закалка помогает ему идти уверенно, хотя, пожалуй, есть в его походке некая тяжеловесность. Такова, если представить себе в общих чертах, правда факта.

Что же остается от первоначального образа? Ничего. Конечно, можно сказать: искусство и не должно прямо соответствовать действительности. И порой нужно поступаться буквой, чтобы сохранить дух. Все это так. Но сравним еще раз два возникших образа. Первая сцена красивее — но в самой ее красоте есть какая-то неестественность. Вглядимся в великолепного героя — и возникнет мысль, что он идет на костер не из глубоко и до конца продуманных убеждений, а из пылкого юношеского романтизма. (Вспомните «Вересковый мед» Стивенсона — и мысль эта станет вам понятней). Во втором случае — внешняя красивость исчезла. Что же осталось? Осталась — уже в самой тяжеловесно-уверенной поступи, пусть вызванной физическими причинами, но внезапно приобретающей новый смысл, поскольку в подлинном искусстве смыслово укрупняется каждая деталь при соотношении с другими,— глубокая продуманность своего выбора, убежденность в своей правоте, зрелость мысли. Мысль оказывается окрыленной настолько, насколько прижимает к земле (возрастом, болезнями, преодолеваемой слабостью) тело. Тяжесть преодоления подчеркивает грандиозность преодоления: да, в этот момент действительно рождается новый мир.

А что же с монологом? Да, от монолога придется отказаться, тем более, что если и дальше следовать фактам, толпа так орет, что мы все равно ни слова не расслышим. Но тем весомей прозвучат короткие слова, сказанные Джордано Бруно, когда ему прочли приговор (и зафиксированные в протоколах процесса): «Вы более страшитесь, отправляя меня на казнь, чем я, идя на костер». Эти слова падают как-то особенно спокойно и веско.

Итак, сложилась цельная картина. И эта картина способна обрести пронзительную художественную силу, силу художественного воздействия именно потому, что она насквозь фактографична. Нас гипнотизирует ее хроникальность. Но хроникальность, если говорить о средствах, достигается благодаря точности фактуры: рубище, жилистые шея и руки, изборожденное морщинами лицо, сосредоточенный взгляд, некоторая замедленность в походке, благодаря чему мы ощущаем напряженность худых ступней. Все убеждает нас в достоверности.

Можно ли говорить о том, что в наши дни подобный принципиальный подход используется довольно часто? Да, можно. Но возникает, если говорить о сегодняшнем дне, новая пропорция. Можно даже сказать, что в ряде случаев меняются местами посылка и вывод. Если раньше шли от истории или от правды быта к выбору подходящей этой правде фактуры, то теперь фактура не просто приобретает собственное значение, но часто путь к достоверности начинается именно с нее, благодаря открытию на новом уровне, на новом витке спирали, что достоверная фактура обладает в глазах зрителя подлинной красотой. Красота через некрасивость, гармония через дисгармонию — вот возникающее направление поиска. High camp. Благодаря фактуре можно добиваться гипнотического воздействия на зрителей. Возникает как бы эффект мнимой отстраненности художника («я-то что, я всего лишь точен до хроникальности»), воздействующий сильнее, чем прямое вмешательство.

Возникает вопрос: а не может ли на этом пути фактура стать самодовлеющей? Может, конечно, когда пойдут косяком эпигоны этого нового и пока еще не выдохшегося стиля. Пока же, говоря о ряде работ и об определенных установках в некоторых произведениях, ощущается нечто другое: работа над фактурой идет как бы параллельно работе над мыслью, и чем страшней действительность, которую хочет показать нам художник, тем тщательней он доводит до ослепительной красоты фактурные (и изначально, может быть, некрасивые) особенности изображаемого им мира. Вспомним хотя бы роман Стивена Кинга «Мертвая зона». Он тем страшнее, чем ярче, насыщенней и эстетичней — по цвету и фактуре. Краски в нем прямо-таки полыхают, все ослепительно: красное, белое, черное, какие бы предметы ни описывались цветовыми эпитетами. И дети на катке, и пачка «Мальборо», и плащ полицейского, и кровь мертвой девочки, и пожар, и головешки после пожара, и бензоколонка — да что

ни возьми. А как фактурно, плотно, скульптурно — и благодаря этой скульптурности красиво, как описания в сказках Оскара Уайльда,— описаны хотя бы бритые головы фашиствующих парней... Чем страшнее мир — тем блестящей оболочка, по такому принципу выстроен весь роман. И гипнотизирующая фактура выполняет свою роль: читатель, захваченный сперва яркостью и прочностью мира, с тем большим ужасом летит потом в пропасть. Low camp.

А движение в изобразительном искусстве, именуемое «гиперреализмом», «фотореализмом» и так далее? (Характерно, что среди всех возможных терминов ни разу не употребляется просто термин «реализм» — мы тоже избегаем его употребления, даже тогда, когда по смыслу он вроде бы и подходит, почему — скоро станет ясно.) Скульпторы, обмазывающие натурщиков гипсом, а потом отливающие скульптуры с полученных гипсовых слепков и тщательно раскрашивающие их (иногда даже наряжающие статуи в настоящие костюмы, делая свои произведения подобием манекенов); художники, стремящиеся к тому, чтобы их полотна были похожи на «раскрашенную фотографию». И так далее. Здесь мы видим упоение материалом, идущее, как это ни покажется странным, от абстракционизма, одновременно противопоставляемое ему и черпаемое из него. Ведь абстрактные произведения из проволоки, дерева, пуговиц, монет, оргстекла — чего угодно — открыли для художника богатейшие возможности фактуры. И одновременно отучили работать с собственным материалом. Декларируемое возвращение к материалу идет через подчеркивание возможностей давать этим материалом иллюзию любой фактуры, что свидетельствует и о некоторой слабости движения. Укажем только на одно: старыми художниками издавна было открыто (сознательно или бессознательно), что законы зрительского восприятия требуют некоторого смещения расположения мускулов относительно требований и законов анатомии — анатомически точное воспроизведение мускулатуры вызывает у зрителя обратное впечатление: впечатление неправильности и неумения художника изобразить натуру. В упоении «гиперреальностью» нынешние художники часто не принимают в расчет законов собственного искусства, и любой заметит, как много мы встречаем на «фотографических» портретах неестественных, на наш взгляд, поз и выражений лиц. Подлинному реализму необходимо «смещение мускулов», требуемое законами того искусства, которое он представляет.

Все это мы говорим к тому, чтобы показать: сходные течения и движения возникают во всех искусствах. И с теми же проблемами сталкивается и кинематограф. Как же он их разрешает?

Где замечательно нащупана сростка «смещения мускулов» с укрупненной фактурностью — так это в последних фильмах Феллини: «И корабль плывет», «Джинджер и Фред». Корабль, вроде бы весь фильм плывший по морю, оказывается в конце подвешенным в павильоне среди бутафорских кусков блестящей ткани, это море изображающих, среди механизмов, корабль раскачивающих. Феллини подводит к этому финалу неотступно и постепенно. Сперва удивляешься, увидев весьма явное чучело, выдаваемое за живого носорога (мелькает даже мысль: «Не могли, что ли, лучше сделать?») Потом камера на мгновение покажет море с близкого расстояния — и начинаешь мучительно всматриваться: «Что с морем — слишком уж спокойное оно, или — да нет, не может быть! — бутафорское?..». И так одно нижется на другое. Чтобы ошеломить в конце.

Здесь появляется фактурная подоплека каждой вещи. Фактура производства. Обнаженность приема, перенос действия в искусственно конструируемое пространство позволяют «прощупать взглядом» материал. Сделать его настолько осязаемым, что взгляд передает его в кончики пальцев. Зрителя как бы «затягивает» в пространство художника. Все узнаваемо. Вспомним начало фильма «И корабль плывет», когда идут стилизованные под хронику начала века черно-белые кадры с их неровным движением, дрожанием и подпрыгиванием. Здесь именно предельно точное воссоздание «фактуры века», позволяющее художнику построить свой глубоко индивидуальный мир. Тщательно воспроизводимые детали облика прошлого — и эта тщательность позволяет свести все детали в собственной волшебной картинке. Отсюда — предельная естественность стягивания мира до размера целиком принадлежащей художнику «площадки для действия».

Об «Иване Лапшине» писали немало. Не будем повторяться. Приведу одно стихотворение Олега Чухонцева, написанное независимо от фильма и приблизительно тогда же, когда фильм снимался:

«Амурские волны» играет оркестр духовой.
Отсохла замазка, и стекла дрожат от напора.
Как весело дуть от избытка в трубу иль гобой
и слух напрягать, подчиняясь рукам дирижера!

А свет полосатый под окнами синь и румян.
А в клубе милиции с фикусом каждая кадка.
Как весело бить колотушкой в большой барабан
и в малый стучать на предмет озорства и порядка.

Не все же свистеть или пушку таскать в кобуре,
пора и о духе подумать, о чем-нибудь прочном,
о том, например, как скрипит постовой во дворе
снежком деревенским, о совестном гнете полночном.

Не тяготы давят, а легкая тяжесть одна,
мелодия, что ли, которую на сердце носим?
С ней, может быть, тесен ремень и труба солона,
но небо другое, и воздух остер и морозен.

Ах, Горлов тупик, с хрипотцою трубящий рожок,
крута наша будущность, как пугачевская башня!
Крута, тугоуха. А выдох так чист и высок —
вот-вот оборвется... И весело как-то, и страшно!..

Не надо, думаю, никаких комментариев о полном совпадении этого стихотворения в каждом слове с «Иваном Лапшиным». Важнее понять, откуда это совпадение возникло. Можно было бы, конечно, сослаться и на субъективные причины. Алексей Герман и не скрывает, что снимает фильм, так или иначе касающийся близких ему людей. Олег Чухонцев — сын милиционера из Павлова Поса-

да. Можно было бы сослаться и на судьбу поколения. Это бы все объяснило — и не объяснило бы ничего.

Думается, подобные совпадения в искусстве являются следствием глубинных культурных и социальных процессов. Можно было бы пойти «сверху» — представляя общую ситуацию в культуре, добраться и до феномена отображения абсолютно похожей ситуации в разных видах искусства. Но можно пойти и «снизу» — от анализа стихотворения, от постижения его конкретных величин к его месту в общей культурной ситуации.

Постараюсь быть по возможности кратким — ведь здесь не место для подробного анализа. «Затягивающим», ровно волнообразным является уже сам размер, выбранный автором — пятистопный амфибрахий. Мерное качание — сродни внешней бесстрастности летописей или четких репортажей. Вместе с тем при этом качании возникает нервная вибрация в рифмах, сначала почти незаметная: «дуХоВой — «ГоБой». Происходит как бы включение звука, «х» ударно переключается в «г», «в» и «б». (А перед этим — накапливание в строке удара: «ДуТь оТ изБыТка в ТруБу» — плюс несколько старомодное «иль» вместо «или», из-за самой своей старомодности звучащее несколько приглушенно и жестковато. (Щелчок, трещина, пробежавшая по рифмам и как бы выдавшая на долю секунды, какая огромная энергия стремится разорвать стих изнутри. Но — перед этим были явные по смыслу легкие скрежетание и вибрация во втором стихе: «Отсохла замазка, и стекла дрожат от напора». Какой-то царапающий звук. Но если бы упоминание об этом звуке осталось только на смысловом уровне, то он бы промелькнул незамеченным. Здесь же этот звук проникает далее в организацию, в структуру стиха, и оттого — задним числом — заостряется и восприятие второй строки. И отсохшая замазка, и дрожащие от напора стекла приобретают фактурные плотность и прочность. Так в первой строфе берется разгон. Первоначально наметившаяся трещина (от глухих согласных в рифме к звонким, от немоты к звучанию) берется с несомненным прицелом в дальнейшее. И в предпоследней строфе вибрация усилится; когда на взятом потихоньку разгоне возникнет неточная рифма: «ноСиМ» — «мороЗеН». Она — как сверхнапряженная дрожащая струна — вот-вот лопнет. Тем более что это единственная неточная рифма в данном стихотворении. Благодаря ей происходит и резкое смысловое заострение: «воздух» становится «остер и морозен» уже не только потому, что об этом говорит автор, но и потому, что слова приобретают огромные плотность и ощутимость. Точно так же, как становятся ощутимы затянутые упругой волной ритма стоящие рядом «тесен ремень», «труба солона». И если в предыдущей строфе поэт говорил «пора и о духе подумать, о чем-нибудь прочном», то здесь эта прочность, опять же ранее смыслово заявленная, получает конкретное воплощение в стихе.

Последняя строфа — своеобразный итог. Даже графически она непохожа на другие. Если во всех остальных знаки препинания просты, точны и недвусмысленны, то здесь появляются и тире, и два многоточия. В словах обнажаются оба уровня сразу: «с хрипотцою трубящий рожок» — но и средствами стиха уже выявлена эта хрипотца. «Крута наша будущность... Крута, тугоуха» — смысл вполне конкретен. Но ведь и стих сначала был «тугоух» — что и проявилось в переходе от глухих звуков к звонким: стих, образно говоря, с напряжением сам себя расслышал — и «крут»: круто, на напряженной вибрации, забрал вверх. Так что слова эти приходят не только по смыслу, они порождаются всей организацией стиха. Отсюда и «будущность», и «Горлов тупик», и «рожок», и «пугачевская башня» приобретают двойную плотность. То есть сложное взаимодействие и переплетение различных уровней: выбранный размер в самом замысле уже обязывает быть слова хроникально, документально точными — но тот же размер и музыкальная организация стиха в целом придают этим словам фактурность и насыщенность, так что каждое слово предстает особенно выпукло и объемно.

Отсюда и окончательный итог: «И весело как-то, и страшно!..» приобретает фактурную важность, не меньшую, чем смысловую. В итоговом противопоставлении можно различить противопоставление, начавшееся с первого слова стихотворения. Не противопоставление даже, а сложное единство противоположностей. Смысл «весел», окрылен — потому что жесток и подтянут. Но жесткость смысла не может существовать без жесткости фактуры — и эта вторая жесткость обдирает, как наждачная бумага. Подтянутость. Но она же — и втягиваемость читателя, железное его подчинение замыслу.

Можно попробовать подойти несколько с другой стороны. Посмотрим, какие еще есть у Олега Чухонцева стихи, написанные амфибрахием — поскольку общность выбранного размера всегда указывает на общность... не ощущения даже, но предощущения. Особенно когда дело касается размера нечастого. И тогда сразу же начинает разматываться целый клубок.

Вот строки из стихотворения «Воспоминание о застольях юности»:

...где зорко молчит, размышляя о веке своем,
Невольник чугунный под сенью свободного дара.

И поставим рядом другие стихи, «За строкой исторической хроники», написанные трехстопным амфибрахием:

Опять эта зоркая злость
И этот простор подневольный...

Дважды, в разном контексте, «зоркость» оказывается противопоставлена «неволе», «подневольности» и одновременно сплетена с ней. Откуда? Как? И здесь нам обратным ходом поможет «Иван Лапшин». Ведь Лапшин «зорок» именно настолько, насколько он «подневолен», насколько он подчинен своей службе, ее строгой организации, неустроенному быту. Эти два качества в нем неразделимы. Если же мы представим, что зоркость — это отточенность взгляда, а подневольность — подчиненность данности, болезной необходимости, факту, то мы получим то же двуединство, о котором постоянно пытаемся говорить.

И далее. Отметим еще несколько вещей в стихотворении «За строкой исторической хроники». Во-первых, само его название. Во-вторых, как эта строка трансформируется в стихотворении, порождает в поэте подобные мысли и чувства. Строка исторической хроники — как эпиграф.

> 648 до н. э. Затмение солнца.
> Расцвет поэзии Архилоха.
> Бикерман. Хронология древнего мира.
>
> ...где знать! — но из пропасти лет
> всплывет за строкою Эпоха:
> — Затмение солнца. Расцвет
> Поэзии Архилоха.

Поэт нащупывает в сухой хроникальной строке внутренний ритм, выпячивает этот ритм в стихотворении (не меняя в цитате ни слова) — и сухое сообщение тут же приобретает глубокую фактурную плотность. Думается, нет смысла еще раз повторять многое из сказанного, чтобы показать, какое двуединство, соединенное со взаимным отталкиванием, здесь возникает.

Но вот что еще интересно, и о чем нельзя не сказать. Подобный подход диктует необходимость подчиненности и организации пространства и, более того, сведения его к пространству, разом охватываемому визуально, к некоему подобию сценической площадки. Не что-нибудь «подневольное», а «простор». Далее эта тема находит свое развитие:

> Не наша с тобою вина,
> тем паче, не наша заслуга,
> что нас обошли и война,
> и плен, и большая разлука,
> что этот простор не на нас
> глядел, совмещая две точки...

Неотвратимо движение к пространству, полностью идентичному площадке для действия.

Все выше сказанное уже позволяет определить некоторые моменты в богатом культурном движении, для других искусств являющиеся «заимствованиями» от театра, а театру присущие изначально и полней всего именно в нем раскрывающиеся. И здесь главное — даже не стремление к стягиванию, к сужению пространства, не раскрытие профессиональной «кухни», невольно театрализующее (придающее действию маскарадный оттенок), главное в другом парадоксе и другой сложной и противоречивой взаимосвязи. И эта взаимосвязь становится наиболее заметной, когда обращаешься к кино. Когда авторы фильма стремятся к достижению полной фактурной достоверности происходящего на экране. Как бы добиться эстетического воздействия за счет эффекта неприкрашенной хроники. Какими средствами это достигается? Смена черно-белых и цветных кадров (как в «Иване Лапшине», «И корабль плывет», «Фаворитах Луны» Иоселиани). Подчеркнутое выстраивание мира, создание «сценической площадки», снимание кадра как бы «скрытой камерой», «захламление» его случайными вещами, шероховатости в освещении — и при этом абсолютная композиционная отточенность каждого кадра. В итоге мы смотрим подобный фильм почти как документальный. Но, с другой стороны, мы больше, чем прежде, ощущаем сделанность, присутствие творца. Если фильм целиком снят на черно-белой или цветной пленке, то вопросы цвета нас не волнуют, мы принимаем раз заданные условия игры. Здесь же условия игры постоянно меняются, а это признак активного вмешательства художника в процесс нашего восприятия. Мы это активное вмешательство ощущаем так, как раньше не ощущали. То есть чем ярче «документальность» такого фильма, тем ярче проступает в нем для нас субъективное начало. Фильм волнует нас столько же субъективностью, сколько и хроникальностью. Эти два понятия, вроде бы несовместимые, оказываются неразрывно связанными, и выразительность фильма в целом начинает зависеть от того, насколько полно выражено будет каждое из них.

В итоге резко возрастает роль личности — в кадре или за кадром. Резко повышается ценность каждой человеческой личности. В том числе и ценность каждого из нас — раз мы вступаем в субъективный и доверительный диалог по поводу предложенных нам как данность фактов. Мы подходим к той грани, за которой уже возможно только живое присутствие личности художника. И вот здесь-то и возникает главная связка с театром. Ведь весь театр построен на эффекте непосредственного контакта с живым актером. К этому и тянется кино. К этому тянутся и другие искусства. Все они как бы испытывают дефицит живого общения. Обращение к театральным принципам дает им возможность этот дефицит восполнить. А отсюда уже возникает и все остальное: сворачиваемость пространства, возникновение механистических, полностью подчиненных художнику миров. Ведь художнику нужно полностью подчинить себе мир, чтобы полностью утвердить в нем субъективное начало, создать мир затягивающий, гипнотизирующий абсолютной своей рукотворностью.

Откуда возник этот дефицит живого общения? Не от потерь, думается, во взаимопонимании между людьми, а из-за повышения ценности каждого живущего. Дефицит не от снижения, а от повышения потребностей. «Голод по людям», как определил это чувство когда-то Фазиль Искандер.

Но «фактурность» — разве не предполагает она внимания прежде всего к вещи, к материалу? Не противоречим ли мы самим себе, исходя из этого понятия — «голод по людям»? Нет. Уместно здесь вспомнить одну строку из разобранного уже стихотворения Чухонцева, мимо которой мы поначалу проскользнули: «Пора и о духе подумать, о чем-нибудь прочном». В этой строке утверждается вещественная прочность духа, прочность самая глубокая и неподдельная. И проявляется она — принципиально проявляется и выделяется поэтом — через прочность вещей. Вещь и мысль взаимно материализуют друг друга. Возникает динамическое и живое равновесие. Можно, конечно, в упоении новых возможностей это равновесие и нарушить, но не о таких случаях мы говорим.

И здесь мы подходим к проблеме театральности. В то время как другие искусства отчаянно добиваются фактурности, вещности, ведущих к эффекту живого присутствия, театр фактурен по

своей природе. Его иллюзию и создает точно найденная фактура: ведь даже в кино, искусстве наиболее близком театру, фактуры размываются из-за непреодолимого барьера между зрителем и белым экраном, отрезанности от зрителя живого актера, сознанием зафиксированности навечно действия, совершавшегося не сейчас. Вот почему театральные приемы, переносимые в другие виды искусства, действуют прямо-таки гипнотически: ведь театральность приема будит в зрителе подсознательное чувство живого присутствия, сиюминутности, для того или иного искусства несвойственные и потому особенно впечатляющие, когда их удается тем или иным путем достичь.

Недаром мы видим очень часто, как заснятый на пленку и показанный по телевидению спектакль теряет всяческое очарование. Казалось бы, что к спектаклю, разыгрываемому в условных декорациях, это должно относиться в намного меньшей степени: где там фактурность, которую может размыть? Но это не так. Вспомним хотя бы спектакль «Деревянные кони» в Театре на Таганке: зрителей там запускали в зал через сцену, на которой стояли подлинные деревенские вещи, размещенные среди прочных и теплых деревянных конструкций, можно было эти вещи пощупать, как следует рассмотреть, «на ощупь впитать» их подлинность. Из зала оформление уже выглядело составленным из условных элементов, но каждый зритель настолько заряжался первоначальной достоверностью фактуры, что на все условности глядел сквозь эту достоверность. Крайний пример? Да, конечно. Но ведь только по крайним примерам и можно судить о специфике того или иного искусства. В театре проще всего погрузить зрителя в образно-поэтический мир спектакля, не растеряв «вещности». А ведь Феллини пришлось работать на тончайших приемах и несколько видоизменить стилистику, чтобы добиться подобного эффекта.

Другой пример. «Взрослая дочь молодого человека». На что бы, казалось, «гиперреалистичный», приближенный к специфике кино спектакль — и даже титры с именами исполнителей в финале. Но нарочито обнаженный красный косяк, держащий стенку декорации, называвшейся в критике «павильоном на съемочной площадке», настолько переиначивает весь смысл, что возникает иная система измерений, иная система ценностей. И актеры играют «не так, как в кино». Несколько лет назад я случайно услышал разговор нескольких людей, один из которых поглядел «Взрослую дочь», заснятую на видеопленку для телевидения. Он рассказывал, что сначала просто сняли спектакль, а потом Васильев поглядел и, убедившись, что от спектакля ничего не осталось, поставил новый спектакль, специально для телевидения, дав актерам иные задачи, по-новому организовав их игру. На вопрос собеседника, что же в итоге получилось, рассказывавший ответил: «Все-таки Васильев не смог избежать излишней театральности». Думается, сам факт подобного разговора очень многое объясняет.

Таким образом, говоря о «театральности», надо все время иметь в виду, что одно искусство никогда и никоим образом не поглотит другое. Провозглашали и «смерть театра» благодаря наступлению кино, и «смерть кино», якобы себя исчерпавшего и неспособного захватить зрителя так, как театр, живущего за счет эксплуатации нарабатываемого театром. И то, и другое в корне неверно. Происходит постоянное взаимообогащение искусств, и взаимообогащение это имеет одну цель: полнее и глубже постичь человека, его внутреннюю сущность и его место в мире. «Театр одалживается у кино», «кино одалживается у театра». Нет, сложнее. Не театр переносит на сцену некоторые приемы кино, а кино возвращает то, что оно одалживало у театра, то, чем пользовалось, «театрализуясь», возвращает в творчески переработанном, но не менее театральном виде. И наоборот. Какое-то время назад театр открыл для себя богатейшие возможности фактуры в чистом виде. В кино свитер никогда не будет выглядеть кольчугой. В театре, оставаясь свитером грубой вязки, он может со сцены выглядеть кольчугой. Зритель воспринимает и реальную фактуру шерсти, и образное впечатление фактуры витой стали. Эти две фактуры, сосуществуя и борясь, взаимоукрепляют друг друга, так что зритель особенно отчетливо воображает и сталь, и шерсть. Можно было бы сказать так: под доспехи всегда поддевали шерстяную одежду, чтобы они не натирали тела. Зритель, воспринимая обе фактуры, как бы просвечивает взглядом доспехи, и образ приобретает для него двойную достоверность. Он, так сказать, убеждается, что доспехи — не бутафория, они не легки, что надо поддеть под них вязанье, чтобы сталь не впивалась в тело. Это — конкретный пример, и, как всякая конкретность, он не охватывает всего богатства возможностей. А латышский театральный художник Илмарс Блумбергс, сделавший для своего «Дон Кихота» «настоящие» доспехи и настолько явно любующийся возможностями фактурной игры металла, что это эстетическое удовольствие заражает и зрителя? Пример вроде бы прямо противоположный, а по глубинным принципам подхода к материалу оба случая тождественны.

Почему разговор сбился на художников? Потому что легче всего разбирать и анализировать то, с чем работают они. Легче всего именно в этой области подобрать иллюстрации для высказанных мыслей. Но ведь ничего не существует отдельно. Особые требования к фактуре были порождены особыми, ранее не столь ясно заявлявшими о себе требованиями актерской игры и режиссуры и, в свою очередь, повлияли на них. Оказало влияние и параллельное развитие других искусств.

Кинематограф прямо ухватить театральных приемов не может. Он должен впитать их в переработанном виде, испытать на органичность для себя, переиначить. Мы видим, как в кинематографе фактура начинает выступать совсем в ином качестве, о «театрализации» надо говорить с большой осторожностью. Но надо говорить.

Между тем театр сейчас явно испытывает время довольно сложное. Выясняется недостаточность прежних форм и построений. Многие приемы костенеют, становятся штампами. Происходит, так сказать, «рассасывание фактуры» — когда многократно использованная фактура ста-

новится в итоге незаметной, безликой для зрителя. Нужно искать что-то новое, ликвидировать возникающие разрывы. И кто знает, может, здесь и театр обратится к кинематографу, чтобы, в свою очередь, усвоить его находки, получить новые и неожиданные всходы от брошенных в собственную землю зерен.

Но где же эти разрывы, в чем они? Сейчас, во время шатаний и поисков, находясь внутри и самой гуще их, трудно дать полный и достаточно объективный ответ. Можно только сделать какие-то наметки — вернувшись к началу, не по кругу вернувшись, а по спирали, обогащенными тем, что нам удалось нащупать и выделить.

Да, мы снова возвращаемся к картине Гойи. Все это время я держал ее в уме и пытался (путем косвенных отсылок), чтобы ее держал в уме и читатель. Есть в ней еще один важный момент, о котором нужно сказать напоследок. Это момент сочетания двух или даже нескольких иллюзий. Зрители, как мы помним, окружили маленькую сценку вплотную. Иллюзия комедии дель арте распалась, не выдержав этого приближения. Близкий взгляд укрупнил персонажей — и, укрупнившись, они утратили свою реальность из-за несоответствия реальности жизни. На первый план вылезло то, что должно было исполнять служебные функции: уродливый страшный карлик, нашедший полный контакт с толпой. Но за счет этого возникла другая сценическая иллюзия, другая реальность. События комедии кажутся теперь мрачными, жуткими, маски актеров превращаются в звериные маски (и этот прием нам знаком: вспомните, сколько одно время было в разных странах шекспировских комедий, поставленных в мрачных, угрюмых тонах, с разделением смеха автора и смеха персонажей, с подчеркиванием бесчеловечности веселья и смеха этих персонажей). Однако и у Гойи эта тема получает в дальнейшем развитие. Вот лист № 6 из серии «Капричос» — «Мир — маскарад, никто никого не знает»: похожий на Пьеро или Арлекино кавалер галантно ухаживает за девушкой, по всей видимости, миловидной, если судить по тем чертам лица, которые можно разглядеть под надетой на него... волчьей маской. Мысль высказана «в лоб», напрямую.

А потом, совершая неожиданный поворот, эта мысль предстает перед нами в ином качестве. Ведь Гойя не холодный брюзга и мизантроп, он любит людей, ему больно за них. И в ситуации, запечатленной на картине «Представление комедии дель арте в Мадриде», есть еще одна сторона. Толпа зрителей выбирает карлика, потому что поставлена перед выбором между фальшью и живой жизнью. Приемы комедии дель арте, повторяемые из века в век, полностью оторвавшиеся от жизни, утратили — во всяком случае, на этой картине, где актеры, в отличие от карлика и зрителей, выписаны сухо, как механические куклы,— все человеческое, индивидуальное, живого дыхания конкретной личности в них не чувствуется. Карлик же, напротив, пусть за счет своего уродства, но глубоко индивидуален, он живет, он скалит зубы, то ли услышав непристойную шуточку, то ли сам ее отпустив, он привлекает зрителя насыщенностью жизни (помните, как у братьев Стругацких в повести «Понедельник начинается в субботу» герой, попав в идеальный мир героев утопий и антиутопий, начинает грустить даже по Выбегалле, который хоть и «хам», но «хам» — «живой» и «зримый»). Фактурность карлика и зрителей действует гипнотически прежде всего потому, что подчеркивает: они живут, худо ли, бедно ли, плохо ли, хорошо ли, но живут.

И отсюда — выход к другим произведениям Гойи: наброски цикла «Нищие, калеки...», наброски цикла «Жертвы инквизиции» и, наконец, на стадии набросков отказ от этих двух циклов, чтобы сплавить их в серии офортов «Бедствия войны». «Капричос» еще озарялись озорной улыбкой. Здесь же и тени улыбки нет. Убитые, изувеченные, истерзанные, груды тел, рядом с этим — «Какое мужество!» — девушка, стоя поверх груды мертвых тел защитников Сарагосы, подносит к пушке фитиль. Здесь каждый штрих, показывающий ужас и уродливость событий, изуродованность этими событиями людей, яростно вопит о необычайной ценности каждой человеческой личности, каждого живого существа. Резко укрупняется значение человека. И все это заложено уже в «Представлении комедии дель арте...», где переиначивание зрителями смысла играемой пьесы объясняется именно тягой живого к живому.

«Я видел это» — можно было бы поставить подпись под картиной. Подпись, которую Гойя ставит под офортом № 44 из серии «Бедствия войны»: «Я видел это»,— с ужасом произносит бледный изможденный человек, рукой указывая куда-то за край офорта.

Умение видеть — вот откуда возникает и в картине, и в офорте тщательное внимание к фактуре. Умение видеть жестко и пристально. То умение, которое сейчас становится особенно заметным в различных искусствах и которое заставляет их тянуться к театральным приемам, дающим возможность концентрации взгляда. Но у Гойи есть и персонажи, способные подняться до уровня авторского ви́дения (то есть он постепенно приходит к таким персонажам). Во всех же современных произведениях ви́дение автора всегда дальше и глубже ви́дения героев, он и подчеркивает часто, что видит то, что героям недоступно.

Разрушение одной иллюзии обусловливает в искусстве рождение другой. Но для подобного рождения нужен человек, который встанет в центре возникающего мира. Тот, кто будет иметь полное право сказать: «Я видел это».

В кинематографе нащупаны подходы к новому герою. Нащупаны благодаря «театрализации» (со всем тем смыслом, который обозначился для нас в этом слове на протяжении статьи). Парадоксальная ситуация — именно в этом театр отстал от кино. В театре есть все, кроме героя, кроме живого человека, без которого гипноз фактуры всегда оставит задним числом у зрителя чувство некоей пустоты, неудовлетворенности и сопротивления гипнотическому воздействию спектакля.

Пьер Паоло Пазолини

Теорема

11

Где описывается, как синьорино Пьетро перестал терять и предавать Бога

Пьетро стоит в центре своей комнаты с закрытыми глазами. Они настолько сильно сомкнуты, что вокруг них образовалась сеть морщинок, стоит с полуоткрытым ртом, выражающим гримасу злости.

Именно так, с закрытыми глазами, он передвигается в молочном свете своей шикарной комнаты мятежного художника. Перемещается на ощупь, прикасаясь к вещам пальцами рук, в направлении стены, к которой прислонены чистые полотна, сначала он берет одно, затем другое, выбирает полотно, размеры которого ему кажутся наиболее подходящими для задуманного дела.

Несет, пошатываясь, полотно на середину комнаты и опускает его на пол. Затем, все время с закрытыми, упорно закрытыми глазами, идет в направлении одного из углов комнаты. На этот раз ему предстоит весьма сложная операция, два или три раза он чуть было не падает, ему нужно выбрать краски. Его рука шарит, ощупывает акварельные, масляные краски, лаки, наконец она находит нужное — кучу банок. Он перемешивает их, как обычно перемешивают игральные карты или кости домино, в надежде на счастливый случай, и выбирает одну банку. Она закрыта. Он, конечно, должен открыть ее. Идет словно пьяница в направлении стола, однако теряет ориентацию и пытается восстановить ее. Наконец, он сориентировался. Теперь он должен найти ящик стола, из которого нужно извлечь приспособление для открывания банки.

А вот и отвертка. С помощью ее он продырявливает банку.

Теперь возникает задача вновь выйти на середину комнаты, где на полу оставлено полотно. Сначала Пьетро ищет его с помощью пальцев ног, шаг за шагом определяя все, на что наткнулся в пути. Затем наклоняется и движется почти ползком по полу, с трудом, потому что в одной руке он сжимает банку. Наконец, он наталкивается на полотно, лежащее на полу. Радостно его ощупывает. Гладит ладонью, отыскивая середину. Держа над найденной серединой банку, осторожно распрямляется, стараясь сохранить ее положение — точно по вертикали к центру полотна.

Стоя в полный рост, быстрым движением переворачивает банку так, что из нее на середину полотна выливается немного краски. Образуется голубое пятно, оно расплывается вширь, его окружают пятнышки от мелких брызг. После этого Пьетро ставит банку на пол и хватает полотно, расписанное таким образом. Продолжая шататься, словно пьяница, не заботясь о том, что может испачкаться краской, идет, чтобы найти свободную стену с заранее забитым в нее гвоздем, находит это место и вешает картину. Однако он еще не открывает глаза, чтобы посмотреть на свое творение, он возвращается с закрытыми глазами на середину комнаты, на его лице выражение расслабленности и надменности, он в предвкушении глубокого удовлетворения...

12

Неизбежные последствия для Лючии

Лючия делает макияж и причесывается у зеркала, перед которым выполняет этот ритуал ежедневно. Ее прическа — это прическа по-настоящему богатой и знатной синьоры, сотворенная в старомодном стиле, волны волос ниспадают почти до глаз, чтобы придать лицу выражение утонченности, немного детской и манерной, с налетом продажности. Закончив спокойно и заботливо расчесывать волосы, она с грустью бросает расческу на столик, заставленный дорогой косметикой. Мыслями она далеко от всего этого.

Она поднимается, полная печали. Вздыхает и с ироническим выражением (которое так не вяжется с ее чертами популярной актрисы), обманчиво меняющим ее лицо, надевает пальто или меховую шубу и выходит.

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1992, № 1, 2.

Пьер Паоло Пазолини

На дороге перед домом стоит ее машина, она садится в нее, испытывая смесь успокоения и еле сдерживаемого неистовства, включает мотор и трогается с места.

Так и она теряется в конце тихой дороги, где когда-то исчез гость, исчезает в безлюдных и высокомерных кулисах квартала домов богачей, считающих своим долгом не подавать о себе никаких признаков жизни.

Остаются лишь подмостки — свидетельство ирреальности этого квартала мертвых, камни, цемент и деревья которого представляются неподвижным спектаклем, происходящим под солнцем, наводящим тоску и оскорбляющим самим своим существованием.

Что сулит мир, по которому движется автомобиль синьоры, когда цели поездки не предусмотрены и не определены заранее — так что их нельзя нарушать, но когда они предназначены как бы для случайного греха, а это означает крушение — прозаическое, печальное и обыденное.

Итак, Лючия, очерствевшая и отчаившаяся, рыщет по городу в поисках чего-то, что, несомненно, в конце концов сумеет найти, но это что-то долгое время, пожалуй, весь день кажется невозможным чудом.

Она чувствует себя виновной (мечется в поисках случайного чуда, в то время как все другие прозябают в восхитительной чепухе повседневности), но эта ее вина проистекает из некоего права, которым, как ей кажется, она в отличие от других обладает.

Поэтому, проявляя дерзость (насколько позволяет ей нежность лица ломбардской девушки, в которой воспитано милосердие, уважение и наивное лицемерие), она подавляет в себе всякое волнение, всякий стыд, всякий голос благоразумия, отдаваясь своему поиску с одержимостью ученого или голодного животного, которое корчится в молчании.

Что это за место? Большой индустриальный город, в котором ежедневные обязанности и работа создают среду, препятствующую чудесам. Находится ли она на окраине города со стороны Низменности или со стороны Швейцарии? Со стороны Кремоны или Венеции?

В промышленной зоне с ее заводами, тихими, как церкви или школы в часы занятий?

Поскольку речь идет о моменте, когда должно произойти чудо, надо сказать, что это полупустынное,

спокойное место с немногими прохожими, с солнцем, посылающим доброе предзнаменование, хотя и светящим не столь ярко.

У тротуара на остановке городского транспорта — навес, под ним стоит юноша со светлыми глазами. Он ожидает свой трамвай, он спокоен и держится с достоинством, его одиночество, вместо того, чтобы заставить его быть безразличным или как бы на все наплевать, напротив, заставляет его держаться с изяществом.

Он высокого роста, с заметно выделяющимися скулами, волосы густые и пышные, кожа смуглая, фигура сложена не слишком пропорционально, хотя он и молод, но внешне кажется крепким и мужественным (вид у него не столь спортивный, сколько мужиковатый).

Лючия притормаживает машину недалеко от навеса, проехав мимо него, но неожиданная робость сковывает ее так, что она не находит смелости обернуться назад в сторону юноши, она медленно вытаскивает сигарету, глаза ее устремлены в пустоту, она что-то бормочет про себя, видимо, пришедшие в голову горькие слова, которые ее смущают и придают безутешное спокойствие, она почти на грани отказа от... .

Продолжает оставаться в неподвижности, согнувшись над рулем, с незажженной сигаретой в губах, с холодной и горькой улыбкой на лице. Механически включает мотор, однако не трогается с места.

Как бы (словно случайно!) она поворачивает голову в сторону тротуара, видит юношу рядом, почти над собой. Быть может, он учащийся, нет, конечно, не рабочий. Быть может, он студент университета из бедной семьи родом из провинции. Иначе как бы он осмелился приблизиться к такой женщине, как она, такой красивой, такой далекой от него, такой защищенной своим явным привилегированным социальным положением, более того, смотреть на нее улыбаясь, с выражением робости и умного сообщничества?

Лючия, таким образом, не испытывает потребности попросить у него огня, эта просьба не слетает с ее языка, для нее было достаточно слегка улыбнуться ему и поднять руку с незажженной сигаретой, показывающей, чего она ждет.

Но юноша с улыбкой, в которой вдруг появляется растерянность (что не оставляет уже больше сомнений в его социальном происхождении и культуре, по крайней мере, университетского студента), разводит руками с комической и извиняющейся безутешностью, давая понять, что он не курит.

Но затем он делает дерзкий жест (это дерзость тех робких святых, что покорны превратностям жизни) и отбегает, словно наивный радостный пес, чтобы догнать прохожего и попросить у него спички, затем он возвращается и подносит зажженную спичку к сигарете Лючии, относит спички прохожему и вновь возвращается... Да, так и должно быть, это студент из мелкобуржуазной или рабочей провинциальной семьи, признаки которой неистребимы в нем, в его вежливости и покорности, в его неотесанности и бедности.

Лючия, не отдавая себе отчета в том, что делает, с чувством товарищеского сговора протягивает руку и открывает дверцу машины, юноша торопливо садится, принимая приключение, как вполне обычное дело, безусловно, способное принести радость.

Дом, где живет юноша, — один из тех, в которых осмеливаются жить именно студенты, которые приезжают на учебу в университет из провинции. Это дом не стар и не нов, но, несомненно, очень печален, затерян в скопище домов ни старых, ни новых, сгруппированных в квадрате между современными домами, сияющими стеклом и металлом,— недавнее и триумфальное творение неокапитализма, и была еще одна группка домов, божественных старинных домов восьмисотых годов, если не более позднего времени, с изумительными пропорциями серых стен, карнизов, колоннад, прекрасных, как храмы. Весь этот жилой массив расположен почти в сельской местности, за путепроводом, который видится вдалеке, как беловатый мираж в серой туманной мгле, почти там, где начинаются бесконечные ряды тополей сразу же за каналом с его старыми каменными парапетами.

Машина паркуется в ряд других машин вдоль выщербленного тротуара у печальных домов — ни старых, ни новых. Лючия с юношей входят в один из печальных подъездов.

Полутемная лестница: невозможно не смотреть на нее и невозможно не почувствовать глухую боль, поднимаясь по ней.

Юноша быстро поднимается, несомненно, если бы только зависело от него, то он бы шагал через четыре ступеньки и в один миг смог бы оказаться наверху, оставив за собой эти печальные лестничные площадки и полуразвалившиеся ступеньки с их запахом капусты и мокрого тряпья.

Наконец, по воле Божьей, они подходят к двери одной из квартир.

В комнате одна кровать (аккуратно прибранная) и здесь, не глядя по сторонам, эти двое почти падают в нее, чтобы дать выход накопившемуся волнению. Они лежат, вытянувшиеся и неподвижные, довольно долго, но вот он резко вскакивает, словно неожиданно чего-то испугавшись (Лючия действительно испытывает страх), сбрасывает с себя пиджак и, склонившись над нею, начинает ее целовать, затем вновь резко распрямляется чтобы сбросить с себя рубашку (это уже сложнее, потребовались робкие улыбки), опять наклоняется над нею, чтобы поцеловать, и снова распрямляется, чтобы с яростью стащить с себя майку и штаны. И вот он лежит на ней и начинает ее целовать. Но быстро — и опять же внезапно — замирает, словно уснув, лежа на ней, упрятав лицо между ее щекой и плечом.

Лючия с пониманием относится к этой первой и преждевременной усталости (конечно, присущей всем молодым) и, пользуясь случаем, смотрит на него и осматривает все вокруг. Что касается его, то она видит только его взлохмаченные волосы и пылающее ухо, а ее глаза, обводящие взглядом комнату, обнаруживают все то, что в ней есть: бедность, умеренность, хороший вкус.

На полу лежит одежда юноши, недавно сброшенная, словно следы кого-то, кто появился и тотчас исчез.

Но нет, наоборот, он еще здесь, присутствует, он начинает двигаться, ласкать ее, осыпать ее своими яростными поцелуями, такими свежими, такими целомудренными, кажется, он словно бы не в состоянии насытить свой аппетит, который ему самому неведом, или он гонится как сумасшедший, не отдавая себе отчета в своих действиях, не соблюдая правил, обусловленных привычками тех, кто ему предшествовал, для кого он просто раб, преданный и счастливый.

13

Где описывается, как и Лючия также перестала терять и предавать Бога

Кажется невероятным, что ночь может быть такой — лишенной жизни и полной духовного безволия.

И все же, кто знает, так ли уж все безысходно; туман может закрывать землю плотным слоем, над вершинами крыш и тополей могут блуждать космы паров, а небо может быть затянуто бесконечно далекой пеленой облаков, но все это может оказаться предвестником ясного дня. За окном смутно угадывается частичка луны, тонкая, как ломтик дыни или тыквы, луны на закате, незаметно сходящей с неба.

Этот нестерпимо меланхолический свет луны едва проникает в комнату, в которой на кровати лежит с открытыми глазами Лючия.

Юноша спит, неосознанно полагая, что на это у него имеется полное право, спит почти с оскорбительной простотой, он занимает своим телом едва не всю кровать, оттеснив Лючию на самый ее край, на котором даже и при желании невозможно вновь уснуть. Проснувшись, она приходит в состояние сильного изумления и страдания, столь же не обреченного, как и свет агонизирующей луны, предвещающей наступление дня.

Один за другим становятся различимыми предметы, наполняющие комнату, все они являются источниками сострадания и стыда: столик у окна, два или три стула, полочка на стене с книгами развлекательного жанра (видимо, купленными с рук), небольшой стол, заваленный толстыми серьезными учебниками и книгами, гардероб, в котором, конечно, минимум необходимой одежды (вещи, несомненно, содержатся в порядке), дешевые обои, две или три репродукции картин в рамках из картона, а над кроватью, естественно, бело-голубая керамическая фигурка Мадонны, такая, какие обычно держат на кухне.

Лючия встает, чувствуя себя, словно в небытие, у нее не созрело (и это хорошо заметно) никакого решения. Быть может, из простого влечения или, быть может, по причине желания она встает чтобы подойти к окну и рассмотреть источник того зловещего света, который проникает в комнату.

Встав, она, однако, остается неподвижной около кровати, она рассматривает... предметы одежды юноши, разбросанные на полу.

Они лежат все там же, где были брошены прошлым вечером (однако сколько же прошло времени?), когда он раздевался с неистовством, как это делают молодые люди, мало заботящиеся о соблюдении приличий. Они лежат, как клочки шерсти какого-то животного, прошедшего по земле, оставившего за собой следы и навсегда исчезнувшего.

Живописная картина предметов одежды, таких жалких и прозаических, находится в абсурдном удалении от спящего владельца: брюки с раскинутыми штанинами и расстегнутыми пуговицами лежат на полу во всей их непостижимой простоте; трусы, быть может, не такие уж непорочные, со скорбными признаками жизни; майка кажется белоснежной, освещаемой спокойным светом луны; перевернутые туфли лежат в полном покое; хороший свитер из толстой шерсти, хотя и не яркой расцветки, но выглядит удивительно молодежным; что касается носков, то их юноша не снял, и они остались у него на ногах.

Он спит на боку, как утробный плод, его руки вытянуты вдоль тела и зажаты между ног.

Лючия смотрит на него, словно на того, кто выжил после чего-то; его невинность, такая незаметная, вызывает у нее жалость; его дыхание, слишком равномерное, красота его лица, ставшая мерзкой и уродливой от пота и бледности, а также, быть может, какой-то смутный запах, исходящий от него (быть может, от тех самых носков, не снятых с ног), все это вызывает у нее отвращение, и понятно, что это отвращение усиливается беззащитностью и бессознательностью того, кто так глупо удовлетворил потребности своего тела.

Это отвращение перерастает почти в ненависть к нему, возникает самое настоящее желание ударить его, оскорбить, с негодованием и презрением, потому что он должен прекрасно понимать, что как мужчина он ни при каких условиях не должен спать, не должен отступать, не должен умирать.

Но Лючия, уходя тайком, в то же время не может подавить в себе некоторую нежность, это последнее и окончательное чувство: и, уже одеваясь, уже натягивая на себя юбку, она приближается к нему, она вновь ласкает это голое тело, мускулы которого расслаблены и стали мягкими. Рука скользит с широкой и нежной груди вниз к животу, разделенному двумя симметричными складками пополам словно у статуи, скользит до самого низа...

Лючия заканчивает одеваться, постепенно ощущая усиливающийся спазм безысходной боли.

Она собирает свои вещи и выходит из комнаты незаметно и тихо.

Остается позади дом, где живет юноша, электрические лампочки, по одной у каждого входа в эти печальные дома, гаснут. Начинается день, противный, луны уже нет, все небо затянуто белесыми облаками.

Вдоль канала, огражденного каменным парапетом, заросшим густой щеткой травы, проходит дорога, ведущая к центру.

Уже появились одинокие прохожие, направляющиеся на работу, кто пешком в сторону остановки трамвая, кто на мотоциклах; проезжают редкие автомобили, малолитражки; время — шесть часов утра.

Но вот там, по ту сторону дороги, напротив мостика, переброшенного через канал, виднеются две фигуры с особым выражением на лицах, которое их выделяет и приобщает к особой расе — молодежь.

Лючия едва только их заметила, как другая машина обгоняет ее. Они поднимают руки, уверенные и всесильные, требуя без каких-либо признаков вежливости подвезти их. Лючия проезжает несколько сот метров, затем сбавляет скорость и делает опасный разворот назад, ввергая в страх водителей малолитражек, движущихся стаей по дороге. Те двое, глядя на эту картину, не проявили никакого изумления, они безмятежно продолжали изображать руками сигнал автостопа, и, поскольку Лючия притормаживает около них, они подбегают к ней и, обменявшись с нею немногими необходимыми словами, садятся в машину.

У парня, севшего рядом с нею, голубые глаза. Он сидит, вытянув ноги, прямой, как некие статуи в старых деревенских церквях, как гомеровские цари, эта поза не что иное, как, вероятно, выражение удовлетворения тем, что он сидит в дорогой и мощной машине.

У того, кто сел позади, на лице хитрое, безразличное выражение, быть может, потому, что в этой паре он на вторых ролях, младший (по возрасту или, кто его знает, по какой иной причине) и, следовательно, обязанный подчиняться ходу событий, которыми руководит другой, не он, его друг, предпочитая оставаться простым участником событий, с некоторой иронией и заговорщической симпатией.

Первый захвачен каким-то странным неизменным развлечением, он сосредоточенно смотрит на дорогу, следит за движением машины. Почти механически расстегивает куртку, продолжая прилично и сосредоточенно глядеть вперед, его мощные ляжки укрыты слишком легкой тканью летних штанов (хотя время и холод почти зимние).

Лючия между тем словно в рассеянности снимает свою правую руку с руля, поднимает ее и касается своих растрепанных волос (на момент закрывает ею свое лицо, на нем возникает гримаса боли и страха), затем рука падает вниз, словно от усталости или скуки, но падает не на рулевое колесо, а на край сиденья и остается там неподвижной.

Парень все время смотрел вперед, но как же он сумел все это заметить? Он постепенно приближает к ее руке свою руку, сильную руку рабочего или преступника, и, коснувшись ее, сначала проводит по ней своим мизинцем и затем с силой сжимает ее, рывком переносит на свою ляжку, прикрытую легкой тканью, а следующим рывком кладет себе между ног.

Машина движется по гладкому асфальту дороги, которая неизвестно где кончается. Справа и слева дороги проходят обочины с рядами тополей, их зелень, печальная и постаревшая долина, ровная без подъемов и уклонов, ряды тополей просвечиваются один через другой, исчезая за пологом неподвижного тумана.

Справа появляется грунтовая дорога с двумя старыми выбитыми колеями, между которыми торчит щетка пожухлой травы.

Лючия почти непроизвольно поворачивает направо и едет по этой грунтовой дороге вдоль густого ряда тополей, затем впереди неожиданно появляется старое заброшенное хранилище для соломы за оврагом, полным воды. Через овраг переброшен мостик.

Машина останавливается. Лючия и первый парень выходят из машины, идут через мостик, заходят за серо-красноватую стену сарая, вокруг мокрая трава от росы и дождя, выпавшего в течение ночи.

Парень толкает ее к стене и, не считая нужным ни обнять ее сначала, ни поцеловать, сразу же начинает расстегивать ремень своих брюк.

Любовная утеха много времени не заняла, чтобы удовлетворить свое желание и излить в нее свое семя, ему хватило всего несколько минут. Закончив свое дело, он поднимается, застегивает ремень своих штанов и уходит, бросив на нее беглый взгляд.

Он исчезает за углом стены, а Лючия мешкает с приведением себя в порядок, гримаса боли или, вернее, страха искажает ее нежное, осунувшееся лицо.

Но вот из-за угла стены появляется другой парень, в легкой и даже элегантной куртке, с поднятым воротником и в голубых джинсах. Только в этот момент до Лючии доходит: она оказалась жертвой молчаливого сговора, и она сама является его соучастником. У этого парня глаза не голубого цвета, он не красивый, как другие, это обычный парень, даже несколько неприятный. Лючия отходит от стены и собирается уйти, взбунтовавшись против насилия; она бессловесно хочет дать понять, что он ей не нравится. Но он ее останавливает и рукой прижимает к стене, будучи уверенным, что он ее уже победил, что он не упустит случая воспользоваться ею, его тяжелая рука лежит на ее плече, а другая опускается вниз...

Лючия оставляет этих двух парней на маленькой площади поселка, окруженной фабриками и тополями. Они выходят, махнув ей на прощание рукой. Они быстро и решительно шагают навстречу своим утренним делам, туда, где проходит их жизнь, в которой они хорошо разбираются.

Лючия заводит мотор и едет в сторону открытой местности.

Она быстро оказывается среди лугов и зарослей тополей. Утро начинает проясняться, зелень светится печально и весело.

Возникает река, зажатая между двумя глухими темно-зелеными плотинами, отполированными, как латунь. Затем — лес тополей, густой, с ровными рядами, бесконечно длинными, которые теряются там, где печально торжествует солнце.

Затем появляются низкие холмы, которые охватывают горизонт почти до самой По, а посреди них, между разрывами рядов тополей, раскинулись луга, такие бесцветные, кажущиеся почти белыми, таинственными, словно восточные рисовые поля.

Все дороги вьются и пересекаются в этом видимом пространстве. Одна дорога продолжает другую, словно в лабиринте. Повернуть направо — это все равно, что повернуть налево, направиться в сторону гор, которые неясно вырисовываются вдали, как во сне, это все равно, что направиться в сторону обезвоженной По, которая существует реально.

Итак, Лючия не способна найти дорогу, которая привела бы ее к дому, она крутится в этом элегическом лабиринте, таком отвратительно печальном, несмотря на яркую зелень вокруг. Иногда она кружится туда-сюда на небольшом участке переплетения дорог, которые кажутся впереди и позади одними и теми же; в другой раз, оказавшись, на какой-нибудь развилке, двинувшись направо, она меняет намерение и тотчас сворачивает налево. Она заблудилась между рядами тополей, вечно затемненных, никогда не раскрывающих свою таинственную дикость.

Лючия потеряла ориентацию, и это написано у нее на лице, на котором просматривается только одно желание. Но какое? Быть может, не что иное, как ожесточение, отверженность. Одно «нет» сказано некой правде, пусть даже самой ничтожной, скудной и безутешной.

Она выезжает на одну из дорог, такую же, как и все другие (быть может, на ту, по которой она уже проезжала), затем на очередной развилке, на этот раз решительно, она поворачивает вправо (у нее перед глазами и там и сям амфитеатр зарослей тополей, неровно разделяемых руслом реки, быть может, Ламбро, загрязненной выбросами фабрик), она поднимается вверх по проселочной дороге с зеленой полосой травы между ее колеями. И вот она останавливается, очарованная открывшимся видом, который не столько ее изумляет и радует, как приводит в состояние лихорадочного обдумывания, определенного и вдохновенного.

В итоге этих размышлений Лючия выходит из машины и направляется пешком в сторону одного видения, которое привлекло ее внимание во время кружения по лабиринту дорог.

Это — одинокая часовня, стоящая в середине между лугами и тополями, желтовато-белая часовня, маленькая и изящная, в стиле барокко, рожденная творением провинциального художника, жившего в эпоху неоклассицизма, нелепая и совершенная с ее сложными украшениями XVIII века, более похожими на геральдические знаки, нежели на какие-то символы веры.

Она стоит совершенно одинокая и изолированная посреди полей.

Дверь покосилась, хотя и была, видимо, переделана прихожанами, она не заперта и со скрипом открывается от нажатия руки Лючии.

Внутреннее помещение полностью в стиле XIX века, по правде говоря, тоскливое, глупое, лицемерное. Ряды сидений, покосившиеся, не годные к использованию, брошенные в полной запущенности, но присутствует и печаль древней жестокой религии, за пределами которой прошли бедные братья и исчезли вместе со светом своих солнц.

На маленькой абсиде над пустым и запыленным алтарем нарисовано распятие, конечно, принадлежащее кисти художника-романтика, примитивного и манерного, повторявшего творения эпохи Возрождения на народный вкус: Христос, распятый на кресте, имеет вид одухотворенного молодого человека, нелепого идиота и подозрительной личности одновременно, но вместе с тем, достаточно мужественного, с голубыми глазами, которые, видимо, должны выражать Божественное Сострадание.

Не будем вторгаться в сознание Лючии. Перекрестившись, она останавливается недалеко от двери, у нее вид человека, который хочет привыкнуть к полумраку, чтобы видеть. Христос привлекает ее взгляд к себе, и она чувствует себя способной возвратиться к прежней жизни.

14

Вознесение

Скамейка напротив облупленной стены дома опустела. Эмилии на ней больше нет.

Она сегодня находится более высоко, но не за одним из закрытых окон первого этажа и даже не за каким-либо незастекленным оконцем сарая для хранения зерна. Она находится прямо-таки на карнизе крыши.

В общем, Эмилия вознеслась к небу. И находится там без какого-либо здравого смысла с раскинутыми в стороны руками.

Быть может, она в таком положении находится уже много часов: вытянувшаяся ввысь, словно воздушный зонд или повесившийся, напротив серой облачности, через которую просвечивает — вечер уже почти наступил — безмятежный абсурд.

Внизу, во дворе усадьбы, большая толпа людей, которые смотрят вверх, не зная, что говорить, что делать, отрешенные и обезумевшие от этой новизны. Только лишь мальчишка, который собирал для Эмилии крапиву, маленький родственник святой, парящей над крышей, быть может, потому, что он еще ребенок и, следовательно, чувствует себя более счастливым, нежели удивленным, нашел чем заняться: он бежит в направлении башенки дома, в которой висит старинный колокол, хватает веревку, привязанную к языку колокола, и начинает звонить.

От этого пронзительного и беспорядочного звона необычное действие, происходящее во дворе, приобретает более чем человеческий смысл.

Люди непостижимым образом находят, как следует себя вести в подобных случаях, оказавшись перед лицом вездесущего Бога. Некоторые, взирая на все это, остаются на ногах, другие падают на колени, кто молчит, кто молится, кто одурел, а кто растрогался до слез. Удивительное видение той маленькой темной фигурки на краю крыши напротив бесконечного неба, затянутого печальными облаками, обрамляющими зарево заката, является картиной, которая не способна утолить и исчерпать безумную радость.

В конечном итоге нужно согласиться быть свидетелями подобного события — это не каждодневное занятие. Никто сейчас не может сказать, что принесут призраки, которые каждый вечер будут медленно спускаться с неба.

15

Расследование святости

Читатель должен в данный момент совершить трудный, быть может, неприятный поворот от развития события к его завершению.

Как отвратительно, банально и бесполезно значение всякой притчи, в которой нет вымысла.

Чудо святой привлекло в конечном итоге во двор усадьбы большую разномастную крестьянскую толпу, такую же, какую можно увидеть по воскресеньям в храмах. Двор так забит людьми, что Эмилию, сидящую на своей скамейке, едва видно. Ее голова повязана черной шалью, которая открывает ее зеленые волосы.

В эту толпу затесался и какой-то журналист с записной книжкой и магнитофоном (если только это не хроникер с фотоаппаратом).

У него на лице уже написаны дурные мысли, он, очевидно, намерен задать собравшимся людям некоторые вопросы, он озирается по сторонам в поисках подходящих «персонажей»: а здесь есть бедные домохозяйки, покрасневшие от холода и усталости; мужчины, изможденные жизнью, проведенной между лугами и плотинами низменности, в туманах и под леденящими низкими облаками, под нежарким солнцем; но есть здесь и представители буржуазии, интеллектуалы, в основном женщины.

Что касается расследования, то читатель должен, повторяем, быть может, незаслуженно, подвергнуться насилию интерполяции. Речь идет о серии вопросов, с которыми журналист обратился к людям, собравшимся во дворе усадьбы, прибегая к своеобразному вульгарному языку, используемому повседневно газетами и телевидением, вернее сказать — низкопробному и вульгарному. Вопросы этого расследования примерно следующие:

«Вы верите в чудеса? И кто их совершает? Господь! И почему? Почему не для всех или с помощью всех?»

«Вы верите, что Господь совершает чудеса только для того, кто верует, или с помощью того, кто действительно верует?»

«Если Господь откроется перед вами путем чуда, думаете, что вы... ваше естество... изменится? Или же вы останетесь таким же, каким вы были до чуда?»

«Думаете, что было бы возможным изменение в вас? В этом случае было бы более важным само чудо или изменение вашего человеческого существа, произошедшего вследствие чуда?»

«По какой причине, по-вашему, Господь избрал бедную женщину из народа, чтобы обнаружиться через чудо?»

«По причине, что буржуа не могут быть действительно верующими?»

«Не поскольку верят или верят, что верят... а поскольку не располагают чувством святости?»

«Таким образом, даже допуская вмешательство чуда, чтобы поставить буржуа насильно перед наличием того, что является иным и, следовательно, чтобы поставить под вопрос эту ложную по своей сущности идею, которую буржуа построил на так называемой нормальности, смог бы в этом случае буржуа обрести настоящее религиозное чувство?»

«Нет? Любой религиозный опыт преобразуется, следовательно, в буржуазном сознании в опыт моральный?»

«Морализм является религией (когда она есть) буржуазии?»

«Таким образом, буржуа... заменил душу на сознание?»

«Любая прежняя (античная, древняя) религиозная ситуация автоматически преобразовывается в нем в простое состояние сознания?»

«В таком случае метафизическая религия, которая утратилась, преобразовалась в некий вид религии поведения?»

«Быть может, это является результатом индустриализации и культуры мелкого буржуа?»

«Таким образом, что бы ни случилось с буржуа, даже чудо или опыт божественной любви, оно, должно быть, никогда не сможет вновь возбудить в буржуа древнее, метафизическое чувство его крестьянского прошлого? Наоборот, превращается в нем в открытую борьбу с собственным сознанием?»

«Целью души было спасение, а сознание?»

«Бог... именем которого эта крестьянская дочь, возвратившаяся из города, где она была служанкой... совершает чудеса... не является ли Богом античным... именно крестьянским... библейским и немного безумным?»

«А какое значение имеет то, что ее чудеса происходят в этом уцелевшем углу крестьянского мира?»

«Таким образом, религия выживает по крайней мере как достоверный факт лишь только в крестьянском мире, то есть... в Третьем мире?»

«Эта сумасшедшая святая из-под Милана, имея в виду его ближайшие заводы, не говорит ли об этом?»

«Не является ли она жестоким обвинителем буржуазии, которая свела (в лучшем случае) религию к определенному кодексу поведения?»

«Итак, в то время как эта крестьянская святая может спасти, хотя бы в историческом плане, наоборот, никакой буржуа не может спастись ни как личность, ни как общность? Как личность — поскольку уже не имеет души, а лишь только сознание, пожалуй, благородное, но по своей сущности убогое и ограниченное; как общность — поскольку ее история истощается, не оставляя следов, преобразуясь из истории ранней индустриализации в историю полной индустриализации мира?»

«Но новый тип религии, который затем возникнет (первые признаки этого уже просматриваются в более передовых нациях), не будет иметь ничего общего с этим дерьмом (извините за это слово), каким является мир буржуазный, капиталистический или социалистический, в котором мы живем?»

16
Наступил момент умереть

Солнце вот-вот снова должно взойти. Усадьба с ее большими дворами полностью опустела. Одни только воробьи щебечут на холоде. Здесь одна Эмилия, сидящая, как всегда, на своей скамейке.

Но вот в больших воротах, выходящих на дорогу, появляется неясная темная фигура, это старуха — беззубая старуха, нежная, неуверенная, как девочка, которая пришла тайком, пугающаяся своих собственных шагов.

На ней та самая лучшая ее одежда, которую надевают по праздникам, чтобы пойти на первую мессу; и все-таки появляется она из ворот, за которыми еще глубокая ночь, словно какая-то воровка, и, когда оказывается во дворе, кажется, что она находится в еще большей неуверенности и замешательстве.

Быть может, она боится, что плохо поняла, ошиблась, совершила какую-то оплошность и поэтому выжидает, полная испуга, там в глубине двора, где сидит святая, прямая и безжизненная. Только спустя продолжительное время Эмилия дает знать, что она заметила старуху.

Она поднимается со своей скамейки впервые по прошествии столь длительного времени, медленными шагами она подходит к старухе, которая ее ждет, теперь уже с видом сообщника, который хочет ее приободрить.

Так вместе две женщины, не промолвив ни слова, начинают свое путешествие.

Они входят в тень ворот и от них направляются в сторону неясных просторов полей, вместо того чтобы повернуть направо, на асфальтированную дорогу, они продолжают шагать по грунтовой дорожке, которая углубляется в долину и ведет к другим белым воротам, едва заметным в рассеянном свете.

Как печальный диск над туманным горизонтом, появляется солнце. Две женщины, молчаливые, в темной одежде, быстро шагают по все еще бесцветным полям, словно бы направляясь на дальний рынок.

Эмилия безутешно и тихо плачет, потоки ее слез непрерывно стекают по щекам, и она не пытается их вытирать.

Вокруг все чаще и чаще начинают появляться деревенские дома, окруженные новостройками, печальные дома, освещенные солнцем, лучи которого едва пробиваются сквозь остатки тумана, закрывавшего долину.

По ту сторону зеленого оврага появляется рекламный щит, огромный, как стена дома, на котором мертвенно-бледный мужчина, сжимая кулак, возвещает, что на этом месте вскоре поднимется новый город. Эмилия удлиняет шаги, плачущая и строгая, быстро выходит на асфальтовую дорогу, которая, печально отсвечивая глянцевой поверхностью, ведет в сторону Милана.

Вместе со старой компаньонкой, которая, задыхаясь, ковыляет позади, Эмилия, продолжая изливать потоки слез, шагает по окраине Милана.

Жизнь еще не пробудилась, все неподвижно, как ночью в холодном потоке лунного света.

Две путешественницы торопливо шагают, не заботясь о том, что их шаги нарушают тишину начала рассвета, почитаемого с молчаливого согласия всеми людьми. Только лишь солнце присутствует при этом, тягостно, с натугой исполняя свою работу, чтобы вновь вторгнуться в город своим светом, усердное и глубоко печальное.

Достигнув места, заранее намеченного Эмилией или которое она выбирает сейчас случайно, считая его подходящим для своих намерений, она останавливается. И старуха, ничего не спрашивая, покорная, как девочка, тоже останавливается у нее за спиной.

Перед ними открылась огромная строительная площадка, где воздвигается целая группа домов города. В центре строительной площадки возвышается землеройная машина, ее железные челюсти в предрассветный час неподвижны, свисая на фоне неба.

Недалеко от этой машины очень глубокая яма, которую она должна выровнять. Эмилия обозревает эту пропасть с ее угрюмого цвета грязью на дне и принимает решение: медленно и с расчетом она начинает осторожно спускаться вниз, хватаясь за торчащие по склону выступы земли и за ветки сохранившихся кустов.

Старуха изо всех своих последних сил крестьянки, которая без жалоб работала всю жизнь, старательно следует за ней, не подвергая сомнениям решения святой, считая их ниспосланными с небес, в ее простом старом сердце стучит уверенность: так и должно быть. Яма глубокая, метров пятнадцать или двадцать, на дне грязь еще сырая, с лужами, которые блестят на ее поверхности.

Прямая и уверенная, как робот, Эмилия, продолжая плакать, ложится на дно ямы, на ее пологую поверхность. Затем она медленно начинает покрывать свое тело слоем грязи, в этом ей помогает ее компаньонка, и вот она слилась с лоснящейся влажной грязью, стала незаметной, сверху ее уже не видно.

Слезы, которые обильно и непрерывно изливаются, размывают грязь только вокруг ее глаз и затем стекают и накапливаются в маленькой лужице.

После того как Эмилия полностью укрылась под слоем грязи (по крайней мере, полностью слилась с грязью ямы, так что сделалась невидимой), как бы по их молчаливому согласию старуха уходит, она медленно карабкается по откосу наверх, к краю ямы, за которым и исчезает.

Завершается очередной восход солнца с его спокойным сиянием (и это рождение нового дня кажется чудовищной мукой, словно все происходит в сновидении).

Слышатся голоса людей, доносятся звуки далеких ударов, и вот неожиданно с оглушающим, сумасшедшим завыванием, наводящим страх, просыпается землеройная машина. Издав первые завывающие звуки, она умолкает. Тишина и спокойствие вновь наступают под солнцем. Но ненадолго. Вскоре завывания возобновляются и уже им нет конца. Машина приходит в движение, она дергается, сотрясается, совершает судорожное перемещение вперед-назад, вперед-назад, словно бы возвращенная к жизни по собственному желанию и, кажется, способная даже к проблескам рассудка: с тупой

настойчивостью она захватывает огромные массы земли в одном месте и выбрасывает ее в другом.

Из слоя глязи, покрывающей Эмилию, продолжает струиться поток ее слез, сейчас он уже кажется настоящим ручейком, и лужица, образовавшаяся от слез, увеличивается.

Машина почти сделала свое дело: огромной ямы, на дне которой укрылась Эмилия, почти уже больше нет. Она почти полностью засыпана землей, еще свежей и влажной, машина с натугой и воем продолжает засыпать последние оставшиеся углубления, во всяком случае кажется, что об огромной яме не осталось никаких напоминаний.

В том месте, которое, пожалуй, было бы весьма трудно найти, там, где оказалась погребенной Эмилия, сначала незаметно и медленно, а затем все более усиливаясь, начинают выступать капельки воды: это слезы Эмилии, постепенно они образуют новую маленькую лужицу, а из нее струйки воды начинает растекаться по поверхности земли.

Но вот раздаются тревожные крики, призывы о помощи и плач, затем слышится гул многих возбужденных голосов. С какой же стороны строительной площадки он доносится? Не с пустых ли последних этажей домов, упершихся в небо? Или из бытовок — с их топчанами и кучами грязных тарелок?

Однако крики и голоса, кажется, раздаются совсем рядом, из-за дощатого забора, окружающего засыпанную яму, где из глаз погребенной Эмилии продолжают течь ее слезы.

И вот из-за забора, сколоченного из свежих деревенских досок, на котором чьей-то очень твердой рукой гудроном нарисованы серп и молот, выходит группа рабочих. Они поспешно идут, шагают по мягкой земле, продолжая возбужденный разговор. Один из них шагает с усилием, с помощью товарищей, которые осторожно поддерживают его приподнятую руку. Рука окровавлена, раненый, двигаясь полусогнувшись, осматривается по сторонам.

Поспешно шагая, группа достигла того места, где образовалась лужица слез Эмилии. Увидев эту лужицу, один из сопровождающих останавливается, подталкивает к ней раненого, затем он погружает свои руки в углубление, зачерпывает воду и, не предаваясь особым размышлениям (это бедный, старый рабочий, который, несомненно, происходит из крестьян), обмывает этой водой рану на запястье и ладони своего товарища.

И вот, едва вода начинает омывать окровавленную руку, как начинается заживление раны, за короткое время разрез затягивается, и кровотечение прекращается.

Наступил момент глубокой тишины, вслед за которой, естественно, раздаются громкие возгласы удивления, эти люди не знают, как вести себя перед тем, что для них является непостижимым. Их жалкие ввалившиеся лица, грубые и добрые, устремлены в сторону лужицы, которая таинственно сверкает под солнцем.

17

Неизбежное следствие для Паоло

Отец, Паоло, выходит из виллы, садится в свой «мерседес» и выезжает на ту же дорогу, в глубине которой однажды исчез гость.

За окном машины сменяют друг друга площади и бульвары в свинцово-серой мгле, время от времени освещаемой слабыми лучами нежного солнца. Сидя в своей мощной машине, Паоло открыт всем взглядам, его видно со всех сторон, он едет через центр, осуществляя свой поиск. Сейчас то время, когда он обычно находится на работе, впрочем, весь Милан занят работой. Но сегодня он вышел за рамки каких-либо правил и расписаний; он — *в поиске*.

Так же как и его жена Лючия, Паоло идет на сделку с жизнью с такой же безотчетностью, следовательно, его способ потерять ее не может быть ничем иным, как сделкой, пусть даже безрассудной и подлой.

Но взгляд тех, кто ищет, всегда одинаков, что бы они ни искали. И в глазах Паоло, рыщущих по сторонам по городу, для которого он такой же, как и все, но, может быть, чуть более уверенный в себе и властный хозяин, в глазах Паоло такое умоляющее, обиженное и тревожное выражение, что нет никаких сомнений: его сделка с жизнью — а она заключается в *праве потерять ее* — тоже содержит в себе нечто из ряда вон выходящее и чистое.

Он приезжает на площадь Центрального вокзала, здесь ведутся работы и очень трудно найти место для машины. Он крутится вокруг площади, удрученный, по-детски сердясь (старая привычка) на всех других людей, этих удивительных низших существ, которые мудро и в то же время бессознательно заполняют жизнь. Наконец он находит свободное место и ставит машину. Выходит из нее, старательно пряча свое лицо за поднятым воротником куртки, а за маской чрезмерного спокойствия — тревогу, робость и жестокость.

Входит в вокзал и бродит по залам, где продаются билеты, под видом необходимости купить газеты и изучить расписание отправления поездов. В то же время он осматривается вокруг, делая вид, что он ничего *не ищет*. Затем, как и другие десятки и десятки подобных, которым присуща такая же тревожная забота о собственном достоинстве, он идет по направлению к эскалатору, поднимается

наверх, и вот он оказывается под огромной аркообразной крышей перрона. В этом мире, похожем на первый круг ада, неуверенность Паоло усиливается, перерастает почти в панику. Куда идти? Чем оправдывать свое нахождение здесь, в этом месте, где все остальные имеют веские причины быть? Ну, конечно, он изображает горожанина, который ожидает прибытия своих родственников или друзей, а потому он должен искать и, следовательно, крутиться, двигаться, рисковать, и это важнее, чем сохранять чувство достоинства.

Как всегда, чудо происходит с ним тогда, когда он чувствует себя уже на пределе. Близкий к отчаянию, Паоло оказывается на перроне, не столь многолюдном и слабо освещенном, слева — стена с чередой печальных проходов по всей ее длине, заканчивающаяся вдали огромной аркообразной конструкцией из железа, за которой просвечивается небо. Читатель должен удовлетвориться этим намеком: ведь наш рассказ пишется с робостью и страхом.

Паоло видит два голубых глаза на лице широкоплечего молодого человека, сидящего на скамейке, быть может, это безработный, который долгие годы предоставлен сам себе в ожидании какого-нибудь события, или это просто какой-то рабочий, терпеливо ожидающий, словно призывник, своего поезда.

Эти два глаза полны доброты и чистоты.

Паоло останавливается позади него, буквально дрожа. Он пытается изобразить, что читает газету, периодически посматривая на молодого человека и надеясь, что тот повернется к нему. Но молодой человек, кажется, впал в рассеянность дремлющего животного; кто знает, какие мысли у него в голове и каковы его жизненные мечты.

Проходят минуты, но молодой человек так и не оборачивается, в то время как Паоло за его спиной изо всех сил делает вид человека серьезного, строгого, хотя и немного беспокойного, что видно по тому, как он периодически отрывается от чтения газеты.

Два голубых глаза, добрых и чистых, сейчас немного испуганных, неожиданно устремляются назад и сталкиваются с глазами Паоло, который отвечает на этот, как будто ничего не выражающий взгляд почти враждебно.

Проходят еще долгие минуты. Затем, словно во сне, молодой человек поднимается. Неужели этим все закончится? Неужели все закончится столь горьким и простым образом. Он — высокий, крепкий (добрый и невинный — что видно по его ладной фигуре, да, конечно, это двадцатилетний призывник, в скромной городской одежде).

Куда же он сейчас пойдет, даже не обернувшись?

Поспешно Паоло начинает догадываться, что тот направляется в конец перрона (туда, где просвечивает небо), и не может быть, чтобы он не обернулся; в самом деле, прежде чем повернуть в проход, он мельком смотрит назад, но его голубые, ясные глаза лишены какого-либо выражения.

Двигается с места и Паоло, он делает несколько шагов в вокзальной полутьме, нерешительно направившись в тому же проходу, но затем резко останавливается.

Не будем вторгаться во внутренний мир Паоло, так же как мы этого не сделали в отношении Лючии. Ограничимся описанием его действий, обусловленных, несомненно, его сознанием, которое уже пребывает вне жизни.

Словно побежденный и получивший прощение, он начинает прилежно снимать с себя красивое легкое пальто, безукоризненный образец английского производства, и бросает его у своих ног, где оно словно бы увядает как нечто лишенное жизни и сразу же становится чуждым ему; такая же участь постигает пиджак, галстук, джемпер и рубашку.

Итак, Паоло остается голым по пояс, редкие прохожие, проходящие мимо, начинают останавливаться, чтобы поглазеть на него. Что происходит с этим мужчиной?

Безразличный ко всему происходящему вокруг, Паоло продолжает невозмутимо и предельно сосредоточенно сбрасывать с себя все то, что еще на нем остается; он уже почти не в состоянии отличить действительность от своего вымысла, или, быть может, он словно раз и навсегда решил перешагнуть иллюзорные границы, которые отделяют действительность от созданных о ней представлений.

Таким образом, на сброшенную уже одежду падают: сначала майка, затем носки, трусы, ботинки. На фоне кучи одежды видны две голые ноги, которые приходят в движение, совершая медленные шаги, они ступают по блестящему серому полу перрона в окружении людской толпы, которая тревожно и молчаливо сомкнулась вокруг.

18

Расследование о дарении фабрики

Слышится полуденный звон колоколов соседнего Ланнаите или еще более близкой Арезе. Этот звон смешивается с гудками заводов.

Фабрика раскинулась на всю длину горизонта, словно огромный паром, стоящий на якорях между лучами и прозрачными рядами тополей. Царит мечтательно-грустная обстановка: кажется, два-три километра стен в дымке легкого тумана, чисто ломбардской нелепостью и чистотой окружают то, что является спокойствием, великолепием и сладострастием.

Так же сотни и сотни автомашин, стоящих рядами на парковочных площадках, кажутся не чем иным, как многоцветной мозаикой этого порядка и этого согласия.

Но вот совсем неожиданно действительность превращается в настоящий ад: шесть тысяч пятьсот рабочих завода начинают выходить, словно исторгаются из ворот, и на прилежащее пространство как бы обрушивается циклон.

Пространство перед заводом огромно, и толпа рабочих, разливаясь по нему, рассеивается. И она довольно быстро исчезла бы совсем, если бы не стали образовываться там и сям непредвиденно и вне всяких правил отдельные группы — как это бывает во время подготовки забастовки или перед выборами. Есть здесь также и полицейские патрули, настороженные и мрачные; есть и группы посторонних людей, очевидно, журналистов или любопытных, которые смешались с рабочими.

В данный момент читатель должен будет вновь, насколько это возможно, и с терпением приспособиться к новому повороту сюжета: нажать на тормоза несчастной повседневной логики и расстаться с привычными представлениями развития событий.

Какой-то журналист или хроникер со своим фотоаппаратом, быть может, тот же самый, который был в крестьянской усадьбе Эмилии, с профессиональными приемами и с неприкрытой бесцеремонностью вторгается в толпу рабочих и начинает задавать им заранее подготовленные вопросы, с применением низкопробного жаргона, рассчитанного на общение с малокультурными людьми.

Вот приблизительно эти вопросы, призванные грубо передать жалкую прозу нашего времени, без которой в конечном итоге ни автор, ни читатель, связанные молчаливым согласием, не смогли бы достигнуть душевного равновесия:

«Вы являетесь рабочим, который здесь работает? Сколько уже лет? А вы? Хорошо, что вы думаете о том, что совершил ваш хозяин?»

«Он подарил вам, рабочим, свой завод, теперь вы стали его владельцами, а вас не унижает факт получения этого дара?»

«Вы не предпочли бы добиться права владения заводом путем предпринимаемых вами самими действий?

«При всем этом герой событий не будет вашим хозяином? И следовательно, он вас не унижает? Он вас не лишил в какой-то степени вашего революционного будущего?»

«Решение вашего хозяина является единичным случаем или представляет собой скорее общую тенденцию всех хозяев современного мира?»

«Участие во владении заводом, достигнутое путем дарений или, лучше сказать, путем уступок — куда приведет рабочий класс?»

«Перерождение человека в мелкого буржуа было бы всеобщим, тотальным?»

«Итак, если рассмотрим этот дар как символический или как исключительный случай нового курса власти, не положит ли он начало процессу трансформации всех людей в мелких буржуа?»

«Как гражданский акт, дарение завода было бы, по крайней мере, с точки зрения рабочих и интеллектуалов, историческим преступлением, а как личный акт — старым религиозным разрешением проблемы?»

«А это религиозное разрешение проблемы не является ли пережитком мира, который не имеет ничего общего с нашим? Не порождено ли оно чувством вины, а не любовью? Так что буржуа не смог бы никогда снова обрести свою жизнь, даже если бы он ее утратил?»

«Не стало бы гипотезой, не слишком оригинальной, то, что буржуазия не может больше никоим образом освободиться от своей судьбы ни публично, ни лично, и что бы буржуа ни сделал — он всегда ошибается?»

«Можно ли считать причиной всего этого идею обладания и накопления?»

«А идея обладания и накопления, за что обычно обвиняют буржуазию, не является ли особенностью старого, ушедшего мира власть имущих? Тогда как мир новый заботится не столько об обладании и накоплении, сколько о производстве и потреблении?»

«Если признать, что старый крестьянский мир предоставил нарождающейся буржуазии во времена, когда она создавала свои первые промышленные объекты, право стремления к обладанию и накоплению, то не его ли религиозное чувство стало выражением справедливого негодования и гнева против буржуазии?»

«Но если теперь эта буржуазия революционно преобразует собственную натуру и устремится сделать подобным себе все человечество, вплоть до полного отождествления буржуа и человека, то не утратили ли всякий смысл тот вечный гнев и то вечное негодование?»

«И если буржуазия, отождествляя с собой все человечество, не имеет больше никого вне самой себя, кто взял бы на свои плечи бремя ее вины, в которой она никогда не могла или не хотела признаться вслух, не станет ли ее двуличие в конце концов трагическим?»

«Трагическим, поскольку, не ведя больше классовой борьбы, в которой надо победить любым способом, в том числе — преступным, как преступной стала идея Нации, Армии, Конфессиональной Церкви и т. д.— она оказалась в одиночестве перед потребностью знать — что есть она на самом деле?»

«Если же она, по крайней мере потенциально, может победить и будущее принадлежит ей, не следует ли ей самой (а не силами ниспровержения и революции) наконец-то ответить на вопросы, которые история, являющаяся и *ее* историей, тоже ей задает?»

«НО МОЖЕТ ЛИ ОНА ОТВЕТИТЬ?»

О, мои обнаженные ноги...

Ах, мои обнаженные ноги, ступающие
по песку пустыни!
Мои обнаженные ноги, несущие меня

туда, где есть единственное пристанище
и где ничто не помешает мне укрыться от любого взгляда!
Мои обнаженные ноги,
которые решились на путь,
которым я следую, подсказанный
отцами, построившими
в 20-м мою виллу в Милане, и молодыми
архитекторами, которые ее достроили в 60-м!
Как идея народа Израиля или апостола Павла,
пустыня мне представляется тем,
что единственно необходимо в реальности.
Она реальней самой реальности,
полностью обнаженная снаружи, которая
по своей сущности
такая, как если бы ее представил себе
тот, кто живет и иногда
думает о ней, даже не будучи философом.
Действительно, здесь нет вокруг ничего,
кроме того, что необходимо:
земля, небо, тело человека.
Сколь безумным, бездонным, бесконечным
кажется таинственный горизонт, его линия единственна
и любая его точка подобна другой точке.
Таинственная пустыня, которая кажется сверкающей,
такой предстает ее сахаристая твердыня
и купол неба неизлечимо голубой,
они всегда меняются, но всегда однообразны.
Хорошо. Но что же сказать о самом себе?
О себе, кто я есть — где я был и был — где я есть,
робот маленького человека,
направленного в пустыню, чтобы шагать по ней?
Я одержим вопросом, на который не способен дать ответ.
Грустный итог, если я избрал эту пустыню
в качестве настоящего реального места для моей жизни!
Тот, кто искал на дорогах Милана,
это тот же самый, кто сейчас ищет на дорогах пустыни?
Верно: символ реальности
имеет то, чего не имеет реальность:
он в ней означает всякий смысл,
однако дополняет ее, исходя из своего
представительского свойства, новым смыслом.
Но, конечно, не как для народа Израиля или
для апостола Павла.
И тогда в глубоком безмолвии священного заклинания
я себя спрашиваю: чтобы отправиться в пустыню,
нужно ли было располагать жизнью,
уже предназначенной для пустыни, следовательно,
живя в дни событий не столь кра́сивых,
чистых и существенных, какими они были,
нужно ли было знать ответы
на их бесчисленные и бесполезные вопросы,
чтобы ответить сейчас
на этот — единственный и
абсолютный.
Ничтожный, прозаический конечный итог
действия, начатого, чтобы приблизиться к Богу,
мирской итог согласно самосознанию
угнетенных людей!
Но что будет преобладать? Светская черствость,
рассудок или религиозность, презираемая
плодовитость тех, кто живет, оставленный
позади истории?
Итак, мое лицо, кроткое и смирившееся,
когда я медленно шагаю,
задыхающийся и истекающий по́том,
охваченный священным страхом,
когда осматриваюсь вокруг в этом бесконечном замкнутом
пространстве;
по-детски встревоженный,
когда смотрю на песок под моими голыми
ногами,
по которому скольжу или карабкаюсь.
Вот так, как в жизни, как в Милане.
Но почему я вдруг остановился?

Почему пристально смотрю вперед, словно
что-то заметил?
Тогда как кругом нет ничего, кроме таинственного
горизонта,
который очерчивает бесконечно
различное и одинаковое
на фоне голубого неба этого места,
воображенного моим скудным интеллектом?
Почему вне зависимости от моего желания
мое лицо искажается, вены
шеи вздуваются,
глаза наполняются неугасимым светом?
И почему вопль, который через некоторое время неистово
вырывается из горла,
ничего не достигает в двусмысленности,
которая до сих пор
доминирует в этом моем хождении
по пустыне?
Невозможно сказать, какого рода вопль
был мой вопль, это правда — ужасным,
таким, что исказил черты моего лица,
сделал его подобным пасти зверя
и в то же время ликующим
настолько, что сделал меня ребенком.
Этот вопль — чтобы воззвать к вниманию
кого-нибудь
или к его помощи, но, быть может, также
и чтобы обругать его.
Это вопль, который возвещает
в этом безлюдном месте, что я существую,
или же, что не только существую,
но что я есть. Это вопль,
у которого в глубине тоски
слышится какой-то малодушный
признак надежды,
или это вопль уверенности, совершенно
абсурдной,
на которую откликается полная безнадежность.

Перевод с итальянского
Людмилы Мельвиль

Пьер Паоло Пазолини

Феллини. Бергман. Трюффо

Фрагменты теоретических эссе

«Сладкая жизнь» Феллини

«Сладкая жизнь» Феллини слишком значительна для того, чтобы о ней говорили просто как о обычном, заурядном фильме. Феллини, бесспорно, скорее автор, чем режиссер. Поэтому его фильм принадлежит ему целиком: невозможно найти в «Сладкой жизни» стиль того или иного актера (прекрасного Мастроянни, ошеломляющей Аниты — это «другой» Мастроянни, «другая» Анита), стиль оператора, стиль монтажера или, скажем, стиль сценаристов. Может быть, там еще слегка уловим стиль Нино Рота, композитора, который не вполне укладывается в общую стилистическую тональность.

...Для автора в кинематографе существует двойная задача адекватного самовыражения: следует подготовить предметы к съемке — во-первых, и снять собственно фильм, а затем смонтировать его — во-вторых. Если приложить эту ситуацию к работе писателя, то для него это означало бы: сначала накопить огромную кучу лексического материала, потом систематизировать его с помощью синтаксиса, а затем уже связать в единое повествование. Впрочем, это отчасти и происходит, но только в идеале.

Мы все знаем серию предпочтений Феллини относительно того, что я назвал бы первой стилистической операцией произведения: подготовки предметов и объектов к съемке.

Рассмотрим некоторые из этих предпочтений:

1. Феллини всегда использует актеров экстравагантно, с самой неожиданной стороны; он насилует самую их сущность и принуждает к вымыслу, к полному переосмысливанию самого себя. Однако рядом с этими переводчиками символов режиссера, существами искаженными, деформированными, противными природе, встречаются актеры совершенно другого типа, взятые живьем, такими, какими они являются в реальности, как для документального фильма, и втиснутые, с яростью чисто солдатского натурализма, в сложнейшую систему языка Феллини.

2. Феллини оперирует методом постоянного расширения, экспрессивного и стилистического, видов бытия, манеры и способа жизни, окружения. Это расширение предстает в трех формах:

а) расширение чисто иллюстративное (карикатурные точки зрения, дамы в крошечных, излишне эксцентричных шляпках, в неслыханных накидках);

б) расширение «атмосферы», отличное в кинематографе и литературе декаданса (все виды Рима, от самых пленительных до самых отталкивающих);

в) расширение чисто экспрессивное, формальное (вспомните великолепные изображения чудес представления — с прожекторами и зонтиками под неистовой грозой).

Но можно также отметить, что иногда рядом с этим деформирующим расширением, наличествует определенная доза натурализма, документальная съемка, напоминающая едва ли не хронику новостей.

Вот и вся первая стилистическая операция. Теперь рассмотрим вторую, то есть съемку и монтаж, и постараемся дать этим процессам многоплановые характеристики (хотя, увы, опять с помощью нашей приблизительной терминологии).

1. Выбор кадра и движения камеры должны стремиться к созданию некоего экрана между предметом и окружающим его миром; внедрение этого предмета в мир, а также отношения, которые возникают между ним и миром, становятся все сложнее, иррациональнее и волшебнее. Почти всегда в начале эпизода камера находится в движении. И ее движения никогда не бывают односложными; они, как мы сказали бы по поводу литературного текста, сложносочиненные. Однако зачастую получается, что в самую сокровенную глубину кадра грубо вторгается — среди всех этих извилистых отношений подчинения, наезжающих друг на друга планов — кадр, почти документальный по своей сути: цитата из разговорного языка... Например, приезд кинозвезды в аэропорт.

2. Кадры выпеваются, как музыкальные тексты, как ноты, как мелодии, сложные и медленные, словно страницы Пруста. Но, как и прежде, быстро замечаешь, что этой операции противопоставлена другая, совершенно обратного смысла, которая частенько следует за первой.

Рассмотрим, например, встречу Марчелло и

[1] В данной статье Пазолини анализирует киноповесть «Амаркорд», вышедшую в Италии за год до создания одноименного фильма Феллини. См.: «Искусство кино», 1976, № 3—4.

Штайнера в церкви. Отмеченная вначале повествовательной медлительностью, монотонной до отчаяния (Марчелло слушает орган), она кончается видением молниеносной быстроты и неожиданности: общий план — пустая церковь, силуэт женщины в центре — едва ли достаточный, чтобы на мгновение вынырнуть из нашей рутинной общей съемки. Такой же анализ возможен и по эпизоду с отцом: четко произнесенная фраза и, в противовес ей, момент нерешительности: общий план такси, в котором отъезжает отец, оставляя сына одного на маленькой кривой улочке.

Я думаю, мы можем утверждать, отталкиваясь от наших схематических построений, что этот фильм режиссера чудесно вписывается, с точки зрения стиля, в собрание лучших достижений европейского декаданса.

«Сладкая жизнь», режиссер Федерико Феллини

Во всяком случае, все внешние признаки налицо: «фоническая, музыкальная ностальгическая легкость» (первая, главная черта декаданса в литературе и кинематографе) у Феллини соответствует легкости визуальной, при которой образ теряет свою функциональность, чтобы устремиться к чистому изображению (со всеми операциями киномагии, которые необходимы для такого очищения); «семантическое расширение» (вторая черта декаданса) является у Феллини чуть ли не навязчивой идеей: в «Сладкой жизни» знак не бывает только инструментом воздействия; он всегда избыточен, перегружен, лиричен, волшебен — или резко правдив, разоблачителен; с точки зрения семантики, он «расширен».

«Сладкая жизнь» Феллини обозначает и кодифицирует, навеки закрепляя, возвращение и воцарение вкуса и стилистической идеологии, которые были характерны для европейской литературы декаданса.

Феллини сформировался в период свинцовой глупости и общего невежества, которые характерны для фашистской Италии; и хотя Феллини, когда надо было исполнить свой долг, стал антифашистом, и хотя он и сейчас остается им в самой мужественной и демократической ипостаси, все же его культура — по происхождению — глубоко провинциальна; социальные институты для Феллини — не более чем мифы. Чтобы бороться с чарами этих мифов, Феллини прибегает опять-таки к мифу. Его политическая оппозиционность базируется на единстве индивидуального воображения, на тоске и на радости как на общем интимном, внутреннем и мистическом прибежище.

Созидательный акт для культуры этого типа — это отказ от рационализма и от критического разума, которым противопоставляются замещающие их техника и поэзия.

Однако, поскольку мы рассматриваем случай всегдашнего отказа от идеологии, следует подчеркнуть, что некая идеология здесь все-таки есть: она только очень ограничена и как бы парализована тонкостью, которую демонстрирует ее обладатель.

Таким образом, идеологию Феллини легко распознать: она католическая по своей сути. Единственный круг проблем, достойный упоминания в «Сладкой жизни»,— это недиалектическое соотношение между грехом и невинностью: «недиалектическое» здесь значит зиждущееся на благодати. Именно из-за этой католической иррациональности, пожалуй, даже детской, дортуарной, монастырской, мы и находим у Феллини стилистику, лишенную внутренней перспективы и иерархии моральных ценностей, которую мы назвали «фронтальной». Дело в том, что мальчик, глубоко таящийся в Феллини,— и которому Феллини с дьявольской изобретательностью так охотно предоставляет слово,— не кто иной, как примитивист: он не знает ни прилагательных, ни связок, ни отношений сочинения и подчинения. Он умеет

только усложнять. Это — сколько угодно. Отсюда упрощенное барокко Феллини.

В этом барокко персонажи прибавляются к персонажам, факты — к фактам, детали — к деталям, без единого суждения, которое могло бы привнести некие внутренние изменения. Все уравнено и нивелировано, с одной стороны — детской иррациональностью, с другой — чуждой критических моментов идеологией.

Для меня, как для интеллектуала и как для марксиста, сложно допустить саму возможность приятия в качестве идеологической основы этого провинциально-католического дуализма, темного знака, который направляет, кажется, все творчество Феллини. Только примитивные индивиды, совершенно лишенные души,— например, те, что издают прессу Ватикана,— только римские клерикалы-фашисты и капиталисты-морализаторы из Милана могут быть слепы до такой степени, чтобы не сообразить, что в случае со «Сладкой жизнью» они столкнулись с чисто католическим явлением, бесспорно, самым законченным и самым крайним из всего, что делалось в последние годы; это произведение, в котором реалии нашего мира и общественные феномены представлены как реалии извечные, незыблемые, во всей их низости, со всем отвратительным, что только есть в них, но и с благодатью, которая ждет где-то за кадром, готовая объять все или, скорее, уже незримо присутствующая и передающаяся от персонажа к персонажу, от поступка к поступку, от кадра к кадру. Все фильмы Феллини предвещают новый период в искусстве, для которого характерны излишество, приоритет стиля: неодекаданс. И так же как неореализм в кинематографе предшествовал неореализму в литературе, так и неодекаданс Феллини найдет свое продолжение в неодекадентском периоде литературы. Все указывает на это, и я могу утверждать, что нынешняя кажущаяся дискретность жанра, его кризис только облегчают этому жанру путь.

...Что наиболее важно у Феллини? То, что чисто, непорочно и глубоко таится под наслоениями его в общем и целом католической идеологии: его влюбленность в жизнь, располагающий к себе оптимизм. Пусть исследуют Рим, который он нам показывает в «Сладкой жизни»: можно ли представить себе мир, более сухой и черствый? Невозможно найти что-нибудь более похоронное, кромешное, пустынное, вызывающее более нестерпимую тоску. Перед нами проходит поток персонажей, униженных и оскорбленных, порождений недр столицы, вызванных к жизни позорящим ее

безжалостным вскрытием; они циничны и ничтожны, эгоистичны и развращены; они трусы и гордецы; они раболепны и страшны в своей агрессии; они глупы и отвергнуты обществом; словом, это просто витрина нравов мелкой буржуазии Италии, снятой в ее излюбленных декорациях, на естественном фоне, что еще больше подчеркивает ее отталкивающие черты. К этим мелким буржуа можно прибавить еще несколько нестандартных чудищ, которые принадлежат или к верхам, или к низам социальной иерархии. Но мне кажется невероятным следующее: Феллини удалось найти чистоту и жизненную силу в самой толще массы мелкой буржуазии, которая кишмя кишит в этом скандальном Риме, городе-мирке киношников — подозрительном, тщеславном и фашиствующем.

Кстати, все его персонажи в конечном счете чисты и полны жизненных сил, ибо они появляются перед нами в те моменты, когда от них исходит эманация энергии почти священной, настолько она мифологична.

Вглядитесь: во всем фильме нет ни одного персонажа, который был бы печален или достоин сочувствия; все красивы, все милы, даже если жребий брошен; у каждого хватает энергии и сил удержаться в жизни, даже если позади слышится тяжелая поступь смерти.

Я никогда еще не видел фильма, где все персонажи были бы так пронизаны радостью бытия. Даже катастрофические, трагедийные моменты представлены сочно, полнокровно, как зрелища, а не как проблемы.

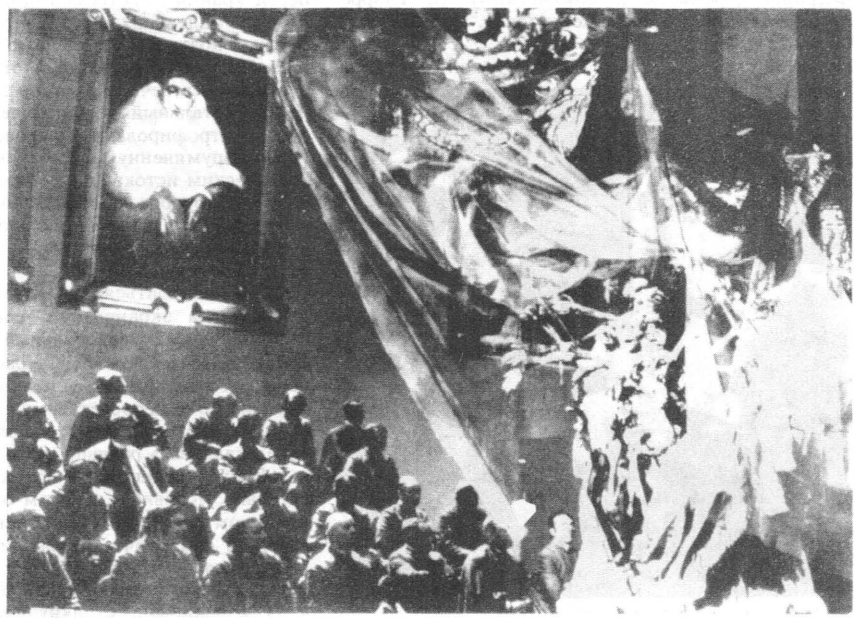
Надо и впрямь располагать бесконечным запа-

сом любви, чтобы дойти до этого; может быть, это любовь, кощунственная по своей сути...

Неодекадент Феллини исполнен равнодушной, безличной и неразборчивой любви: он не слишком взыскателен. Но если эта любовь в силу своей иррациональности и противоречивости (ибо противоречие ее иссушает) не смогла породить шедевр, то, по крайней мере, она подарила нам несколько совершенных моментов этого несбывшегося шедевра.

памяти. Создается ощущение, что мы все провели детство и юность в «Городе» Гуэрры и Феллини.

Гуэрра и Феллини обезоруживают читателя, вменяя ему как обязательное, естественное и всеобщее универсальное видение и единственно возможную версию. Захваченный врасплох читатель (все читатели невинны и неопытны, как пансионерки) тут же заглатывает крючок: он позволяет обезоружить себя, как дитя, он позволяет похлопывать себя по животу, он разделяет не-



«Амаркорд», режиссер Федерико Феллини

«Рим», режиссер Федерико Феллини

«Амаркорд», повесть Гуэрры и Феллини

Тонино Гуэрра изложил на бумаге выдуманную историю их общих с Феллини воспоминаний детства и юности. Взяв на себя обязанности редактора, Гуэрра решил, что честнее будет не отступать от летописной традиции, то есть не думать,что читатель мемуаров непременно захочет насладиться литературным произведением; напротив, он принял за данность, что его читатель — человек простой и почти неграмотный, обыкновенный кинозритель. Отсюда и возник этот занятный рассказчик, типичный для мемуаров, который и не «я» и не «он» в традиционных представлениях, но скорее что-то вроде «мы»; а это совершенно чуждо литературной традиции. Речь идет — если вообще это допустимая постановка вопроса — о расположении во множественном числе (как раз не тон папской энциклики, а наоборот): некое «мы», посредством которого авторы (Тонино Гуэрра и Федерико Феллини) обволакивают своими чарами читателя, или скорее огромное число читателей, и вот мы присутствуем при зарождении истории, которая будет разворачиваться на наших глазах; кажется, она рождается из нашего внимания и нашего интереса, если не прямо из нашей

много нечистую радость по поводу пикника с оттенком богохульства, на который его пригласили, которым авторы его очаровывают и шантажируют. Соблазненный ими читатель (с некоторым отвращением, в природу которого он не желает углубляться, хотя бы для того, чтобы не вызвать неудовольствия у таких милых и гостеприимных амфитрионов); впрочем, есть еще один мотив — увидеть исподтишка, что еще произойдет,— так вот наш читатель делает вид, что он уверен, что первые опыты своей жизни он пережил в этом цыганском Городе Гуэрры и Феллини; он притворяется, что знает этих славных людей и думает о них так же, как они сами о себе думают: думают лукаво и уклончиво, и получается нечто среднее между добронравием юного хориста и ухмылкой студента.

Что кроется под анекдотом и деревенской или провинциальной карикатурой в «Амаркорде»? Здесь нет истории, здесь пустота. Загадка, перед которой пасуют исторические, моральные и социальные суждения, есть грубая, языческая ипостась религиозности, лишенная иной формы; в трагическом, которое для него всегда религиозно, слишком много «деревенщины». Его «воспитание чувств» (как раз в том маленьком городке, где

он родился, лишенном дикой экзотики,— таком до ужаса пустом и мелкобуржуазном) внушает ему некий страх перед чувствами и тем более — перед их внешними проявлениями. Итак, если его мироощущение не зиждется на загадке бытия, замершего над пустотой, живущего призрачными явлениями, Феллини должен, исходя из социальных соображений, скрывать свои чувства, то есть мистифицировать. Таким образом, едва это чувство проявляется, как его сразу же обуздывают. Чем же? А смехом. Именно смехом, а не юмором. Феллини стремится к комическому (и Гуэрре приходится ему в этом деле помочь). Но речь идет

«Американская ночь», режиссер Франсуа Трюффо

о смехе со скрежетом зубовным, смехе сквозь конвульсии. Это — нервный смех, смех проституток при упоминании о грязных альковных интригах, смех мазохиста, когда речь заходит о хлыстах; то есть это смех обнажающий, отделяющий и разводящий в разные стороны, сначала упраздняющий различия, потом восстанавливающий их. Смех патетической самозащиты, ледяной смех.

Таким образом, трагическое, скрывающееся за пустотой, спрыснутое тяжеловесными приступами смеха, должно ими корректироваться и, в свою очередь, сглаживать психологическую натянутость этого самого смеха; эта вторая коррекция достигается за счет вмешательства юмора. Пряжка застегнута: анекдот и карикатура (фальшивые, кстати) созерцаются с радостью (тоже, впрочем, фальшивой), приличествующей традиции и здравому смыслу: именно это чувство они хотели бы вызвать.

В заключение Феллини остается на бобах: с жизнью его Города, от весны до весны, со своими мелкими персонажами из мелкой буржуазии, со своим маленьким народцем. Лично я (если бы был продюсером) никого не заставлял бы делать фильм по этой повести[1]. Я побоялся бы вызвать к жизни (и не без оснований, я полагаю) неореалистический анахронизм, в котором пришлось бы пребывать вовеки под девизом Дзаваттини: «Бедные безумцы» в его современной ипостаси: «Мелкие буржуа безумны».

Но когда ты знаешь, что режиссер фильма — Феллини, неизбежно представляешь себе произведение, которое получится из данной повести или романа. Феллини не остановится ни на миг перед крайним экстремизмом, он переделает всех своих «маленьких людей, решенных в жанре местной поэтики деревенского аптекаря, в вульгарные чудовища, жестокие и отталкивающие, в настоящие человеческие отбросы, лишенные интеллекта. Тотальный дефицит человечности — полностью атрофированной человечности — приведет грубо нарумяненную, размалеванную повесть к ее трагическим истокам. Это возвращение к трагическому — которое вполне закономерно и просматривается даже в книге — даст нам, хотя и косвенно, возможность обратить свои подавленные чувства на конкретику бытия.

Остается задаться вопросом: как будет осуществляться эта экранизация, способная преобразовать маленький пасторальный мир в фашистское бытие? Это несложно: Феллини знает формулу: надо рассматривать реальность в целом как невыразимую и непредставимую; найти в ней часть, элемент, форму, аспект; сделать так, чтобы этот «представитель» реальности был как можно ближе к общей концепции — общественной и, следовательно, условной; на этом отрезке бытия, ограниченном и тоже условном, произвести (это главное) семантическое расширение, оформленное избыточно, без удержу, без меры; представить этот момент зрителю, который:

а) взволнован, столкнувшись с этой безмерностью выразительных средств;

б) признает их повседневную, привычную ценность.

«Рим» Феллини

В «Риме», в своем шедевре, Феллини все это воплотил, и здесь это удалось ему лучше, чем в других фильмах, так как он имел мужество разрушить последний нешуточный элемент (пусть бесполезный или минимальный) реальности, то есть своих персонажей.

Пылевое облако персонажей, которые у него уцелели,— это слабые тени жизни, парии бытия, воздушные шарики, которые он может раздуть до размера дирижаблей, не встретив ни малейшего сопротивления. Мне кажется, что критика прошла мимо невероятной красивости «Рима» (в ленте не более двух-трех неудачных кадров),— тем хуже для критиков. Они за пределами фильма демонстрируют ту же грубую незрелость, ту же

[1] В данной статье Пазолини анализирует киноповесть «Амаркорд», вышедшую в Италии до создания одноименного фильма Феллини. См.: «Искусство кино», 1976, № 3—4.

постыдную слабость (которую, однако, нельзя не простить), что и персонажи из фильма, и именно в тот момент, когда эти критики, годами лизавшие сапоги Феллини, потеряли всякое терпение и возроптали; они твердят об этом неустанно, как будто это нетерпение — их личное, глубоко интимное дело, их находка; как будто оно не является актом дикого и неумного перехода на сторону непостоянного общественного мнения,— да они просто победители в этом состязании вульгарностей, которые Феллини умеет так хорошо распознавать. Может быть, даже слишком хорошо. Ибо каждый, кто в той или иной степени соучаствует во зле, испытывает тот интерес к нему, что дает ему способность увидеть и выразить это зло. В сущности, Феллини — грешник. Человек с грязными, как у ребенка, руками (так гласит прекрасное стихотворение — на романском диалекте — Гуэрры, автора предисловия к книге).

«Шепоты и крик» Ингмара Бергмана

Я рассматриваю Бергмана прежде всего как великого театрального режиссера, и вопреки всему, что нас разделяет, я понимаю и ценю его без насилия над собой. Его героини с пышным задом, полногрудые, с мощными икрами и, однако, такие слабые (как будто раненые слоны, растерявшись, ищут место своего вечного упокоения), в сущности, совершенно чужды мне; но на деле они меня завораживают. «Осенняя соната» — один из самых прекрасных фильмов в истории кинематографа. «Шепоты и крик» отмечают, напротив, неожиданный зигзаг в бергмановской стилистике. И даже, пожалуй, настоящую деградацию его темы и выразительных средств. Выразительная культура Бергмана была бы полностью кинематографической, если бы не сильнейший театральный элемент; его подтекст, я думаю, по своей сути теософский и эзотерический — в соответствии с давней скандинавской традицией (мне вспоминается Стриндберг). Но культура в собственном смысле этого слова, без определений, у Бергмана, скорее, ограничена необходимостью. Уже в «Персоне» и в «Ритуале» Бергман нашел свой стилистический мир, без взыскательного отбора форм, которые были для него не органичны, но которые широко тиражировала «специализированная» культура, быстро превращая их в схемы, приближения, догматические правила.

В «Персоне» есть следы годаровского монтажа, а также кое-какие маньеризмы «прокинематографического» толка (камера в поле, например). Вопреки этому «Персона» все-таки великолепный фильм, почти целиком нематериальный, духовный: «тайна», легкая и неощутимая.

Я повторяю, культура Бергмана лежит в области аудиовизуальной, в области видимого и сличимого. В «Шепотах и крике» маленькие, мелькающие кадры заставок-пейзажей и стенных часов с панорамой города, с повторяющимися наплывами, с сюрреалистскими красными стенами, с огромными, тяжелыми белыми качелями в саду «счастливого конца» напоминают некий умеренный экспрессионизм, перебравшийся даже в фильмы низкого качества. Эта свобода выразительных средств принадлежит частично некоей кинематографической традиции. Еще не известно, кому принадлежит сюжет «Шепотов и крика». Я не могу запретить себе еретическую мысль, что прежде всего это «костюмированный» фильм, что это экранизация произведений великих шведских драматургов прошлого века. В частности Стриндберга, но, может статься, и Ибсена. Или речь идет о каком-то подражателе, не известном за пределами Швеции. Если даже дело не в этом и бергмановский сюжет действительно оригинален, то это такая композиция, по поводу которой мне вовсе нечего сказать. Это заставляет подозревать что весь кинематограф Бергмана основывается на бессознательной традиции, которая развивается дальше по своим естественным законам. Сам по себе этот момент не является негативным (как любое другое отставание), но он становится им, когда идет речь (как в случае с «Шепотами и криком») об инволюции, о возврате назад, о ретро.

Традиция, зафиксированная в своем крайнем проявлении, способна ошеломить, но ее неуловимая суть может быть закреплена только через ясное критическое сознание. Персонажи «Шепотов и крика» выходят на сцену и уходят с нее — причем без всякой иронии — как в старых натуралистических драмах. Даже меблировка восходит к старинным натуралистическим драмам, которые с первого по третий акт протекают неспешно в одном и том же месте (буржуазный интерьер, обставленный богато, но зловеще, с красными, кровавыми ширмами и портьерами). Завязка интриги отвечает тем же характеристикам: четыре женщины, объединенные агонией одной из них, серия ненормальных человеческих отношений, странных сцен, и только смерть ставит все на свои места и возвращает жизнь в нормальное русло. Это интимное сплетение нюансов человеческих отношений (два мужа, один любовник) и прошлое, которое кажется счастливым,— все это типично для драмы XIX столетия или начала нового, грозного XX века (путешествие больной Агнессы в Италию — очень характерная деталь). Натурализм — или, вернее, программная правдивость — необходим при таком стечении обстоятельств. Я не критикую здесь ни натурализм, ни подчеркнутую «истинность». Эти эстетические инструменты не хуже любых других эстетических инструментов и не могут скомпрометировать результат. Но Бергман не желает оставаться автором эпохи натурализма или правдоподобия, и, кстати, он не располагает нужной критической яростью, чтобы стать им с помощью употребления характерных приемов, некоего визуального «цитирования». Таким образом, когда Агнесса жалуется, рыдает, испускает дух, задыхаясь в агонии, это акт натурализма или правдоподобия в чистом виде, то есть эстетически это незаконно и даже немного вульгарно. И примерно то же самое происходит во всех ключевых сценах.

Но натурализм или правдоподобие не является единственным элементом бергмановского ретро; в форме скорее непоследовательной, чем законченной, в «Шепотах и крике» присутствует спиритуализм. Не чванно-догматический, конечно: натурализм и спиритуализм делят методологию фильма на равные доли: натурализм чувствуется

в поведении и физическом присутствии персонажей на экране, спиритуализма больше в их психологии и моральных качествах. Наконец, герои, действующие так, как будто они видны, «реальны», переносятся во вселенную духовности, где негативизм несчастных буржуа становится символическим. Бесполезно здесь напоминать о том, что я не собирался играть роль критика: нигде не сказано, что мораль обязана быть историко-социологической; священник может осудить буржуазию с той же степенью правомерности и рока, как и идеалистически настроенный атеист или левый интеллектуал. Конечно, спиритуализм, будь он пессимистичен или апокалиптичен, не ограничивается своим противопоставлением натурализму, как некий абстрактный принцип другому абстрактному принципу; и у натурализма, и у спиритуализма свои правила для выражения идеи, своя техника. Но даже с точки зрения выразительной техники натурализм и спиритуализм поровну делят задачи и зоны влияния. Натурализм берет себе общие планы и целостные ансамбли; спиритуализм специализируется на крупных планах. Правдоподобие распоряжается персонажами в коротких планах-кадрах, внутри которых можно увидеть сразу всех героев, как в театре, в процессе выхода на сцену и ухода с нее; они действуют по классическим стандартам маньеризма, неплохо имитирующего жизнь; дух, напротив, получает персонажей тогда, когда они поодиночке или вдвоем устраиваются в абстрактном пространстве, созданном главным объективом или камерой-обскура, с сильным контрастом света и тени, с переходами «луча» от одного крупного плана на другой, с изломанными панорамами и кроваво отсвечивающими наплывами прожектора. Возможно, Бергман — создатель направления — должен был впоследствии выдерживать всю тяжесть направления, делать то, что делают обычно подражатели, которым совершенно нечего терять и которые не располагают другими средствами навязать себя зрителю, нежели дешевые эффекты и прямое насилие дурного вкуса; это не что иное, как шантаж аудитории, особенно критиков, и приманка для легковерных. В этом отречении от террора моды «Шепоты и крик» немного напоминают «Последнее танго в Париже». Конечно, «Шепоты и крик» — фильм настолько перегруженный, что Бергман там находит возможность делать великое, создавать прекрасное — вплоть до гениальных находок: женщины, бегущие по коридорам после ухудшения состояния у Агнессы; чтение «Пиквикского клуба» Агнессе вслух, когда ей становится легче; женщины, засовывающие ноги покойницы под одеяло, прощальный поцелуй старой служанки и т. п. Но самое прекрасное в этой натуралистическо-спиритуалистской путанице — это то, что Бергман не сумел или не имел мужества окончательно разъяснить недосказанность, которая должна была бы сделаться главной темой и ведущей партией фильма, оставшегося без этих краеугольных элементов.

Несмотря на видимую бесформенность, «Шепоты и крик» сделаны надежно, на славу: пролог, предваряющий и описывающий ситуацию; три последовательных вторых плана. Три вторых плана архитектурно размещены между двумя крупными планами, почти симметричными: один с огромным, ужасным лицом статуи, освещенным алым пламенем, и другой с грустным лицом женщины, которая вспоминает и думает. Внутри этой жесткой структуры вспыхивают фрагменты агонии Агнессы. Мужчины отсылаются, таким образом, словно чужеродные тела, во вторые планы, замкнутые на все эстетические запоры. И неясная, мрачная псевдострindбергговская драма разворачивается целиком между женщинами и для женщин. Именно в этих двух семейных парах, в этом маленьком концлагере мы находим самый результативный, самый полнокровный, самый правдивый и поэтический материал довольно банальной истории, рассказанной в фильме. То, что привязывает служанку Анну к Агнессе, а Агнессу к служанке Анне, если уж говорить начистоту, это гомосексуальный аспект: служанка, перенося любовь, не истраченную на родную дочь, на хозяйку — Агнессу, воспринимает ее чисто эротически. Агнесса, перенося свою любовь к матери на милую женщину, ухаживающую за ней, грезит об огромной груди Анны. Любовь же, которая, напротив, соединяет в кровосмесительном чувстве обеих сестер, скорее, имеет характер некоего нарциссизма: две эгоцентрички рассматривают друг друга, находя наслаждение в самолюбовании, упиваясь своей безумной и неудовлетворенной чувственностью, своей бесплодностью, своей агрессивностью, своим бессилием. Они целуются, касаются друг друга, ласкают друг друга, как две огромные змеи. И все это Бергман тоже бросает в бездонный котел «Шепотов и крика», смешивая со всем остальным, получая интересный свод вопросов, задаваемых над содроганиями человеческой магмы.

«Американская ночь» Трюффо

Я должен бы был «прочесть» «Американскую ночь» Трюффо более традиционно. Я видел на экране нечто, напоминающее репродукцию с картины, но не саму картину. Критик должен видеть полотно вблизи, рассматривая вновь и вновь детали и подробности, уходя и возвращаясь назад сотни раз, прижавшись лицом к окрашенной поверхности. «Знак» мазка кисти — это один из главных знаков живописи; то же можно сказать относительно контуров, объемов, глубины и т. д. Словом, «материя» — вплоть до ее элементарных частиц, во всех ее наиболее неощутимых оттенках. Говорить об «Американской ночи», не располагая этой палитрой анализа, значит ограничиться импровизацией. Я утешаю себя только тем, что все способы описания фильмов дозволены, даже и нетрадиционные.

Прежде всего: почему фильм Трюффо надо анализировать, как произведение живописи? А потому, что этот фильм так задуман, записан, снят и смонтирован: Трюффо, возможно, отыскал его в одной из картинных галерей. Однако это характеризует скорее фильмы коммерческие, и в частности американские коммерческие фильмы, все кадры которых великолепно технически решены.

Соотношение между крупными планами и общими планами; между полем видимости и тем, что показывать не желательно, между различными поворотами камеры — все это было предвидено в

сценарии до мельчайших подробностей, и режиссер превратился в простого исполнителя. Ему пришлось ограничиться съемками (страница за страницей) некоего манускрипта с картинками (ясный и недвусмысленный заказ); после окончания съемок он удалялся и оставлял поле боя монтажеру, который контролировал и слегка «доводил» дело визуального воспроизведения манускрипта, сшивая страницы безупречными скрепками, нанизывая разные планы (которые почти всегда были планами-кадрами). Трюффо технически сделал совершенно то же самое. Я мог бы поклясться, что сценарий «Американской ночи» был написан со всеми указаниями, с ясной и четкой терминологией, доходящей до молекулярного уровня. Это в определенном смысле — и только в одном определенном смысле — приводит к тому, что в «Американскую ночь» включены цитаты из других фильмов (тот момент, когда режиссер фильма открывает посылку с новыми книгами, где полным-полно биографий и монографий о творчестве известных кинорежиссеров, в основном американских: Хичкока, Хоукса и др.). Только в отличие от американских фильмов, задуманных, написанных и снятых специально для удобства последующего монтажа, который должен придать им окончательную форму, выработанную абстрактно и в чисто профессиональном аспекте, фильм Трюффо задуман, написан и снят в видах монтажа, который, вместо того чтобы задумываться как операция практическая, задумывался как операция эстетическая.

Во время съемок фильма Трюффо в некотором роде сам себя понизил — и принизил — до роли исполнителя, как режиссеры американских фильмов (и в лучшем случае, благодаря счастливой находке эти фильмы становились по-настоящему объективными, даже предметными, например у Форда). Но для Трюффо эта вспомогательная, второстепенная функция имеет значение строгой дисциплины применительно к формальным ограничениям, скрупулезно продуманным; и в работе честного ремесленника, тщательно и сильно выполненной, появляется возможность нового качества — света и благородства — за счет сияния, проецируемого художественной целью, чисто эстетической при этом, что было вовсе не свойственно коммерческой режиссуре «американской мечты» (и именно в этом смысле оправдывают себя в списке процитированных монографий имена, брошенные металингвистически в самое сердце фильма — святые имена Росселлини и Годара). «Я лично делаю кино технически совершенное, как делали его ремесленники «американской мечты» старой закалки,— похоже, говорит нам с экрана Трюффо,— но я знаю также, что создаю произведения искусства».

Если целью фильма является монтаж как таковой — взятый как эстетическая операция, рассмотренный как процесс,— то из этого можно извлечь только одну идею, сделать один вывод: реальное содержание фильма — это его ритм. Когда он пишет сценарий для своего фильма, для своей истории (скорее, двойной истории, ибо в фильме идет речь о режиссере, рассказывающем о себе), Трюффо, через многие ошибки и ошибки, ибо обе истории хронически разбиваются одна о другую, следуя одна за другой, путаясь в ногах, выдавая себя друг за друга, становясь по очереди ирреальными (вот здесь-то все и сводится к ритму), был вынужден вычислить правила для этого ритма. Из этого выливается сценарий, который является настоящей партитурой: партитура, составленная из «аллегретто», из «анданте, вивач» — «живо, но не слишком» (есть только одно адажио: исповедь Александра в карете, его жалобы на выдуманные тяготы актерского ремесла, которые он, тем не менее, ощущает вполне реально; поэтому признания кажутся волнующими). Эта партитура была написана и исполнена Трюффо с совершенством мастера. Но не в этом суть, а в том, что — так же, как в снятом фильме, так и в фильме, который еще нужно отснять,— не психологией героев определяется ритм, а, напротив, ритм предопределяет психологию персонажей и их истории. Трюффо требуются в этом наслоении ритмических сюжетов определенные предпосылки для вводного кадра: как только возникает быстрый ритм, так персонажи его становятся умеренно-замирающими, герои начинают удерживаться от проявлений чувств, соразмерять свои чувства и жесты. Автор произвольно придумывает, подгоняя под математически-абстрактный ритм экзистенциальные и психологические ситуации, которые вполне конкретны (что придает этим ситуациям правдивость и элегантность), и все это инициируется ритмическими надобностями. Трюффо нужны определенные психологические ситуации: ну что ж, ему не приходится создавать их во плоти и делать правдоподобными, как обыкновенно поступает писатель; он ограничивается перелистыванием «репертуара» своих собственных экспериментальных находок и извлекает из этого репертуара самые подходящие, по его мнению, ситуации. Именно необыкновенное равновесие между «репертуаром» и «партитурой» составляет всю ценность фильма. Два источника, которыми питается фильм, это — человеческий экзистенциальный опыт, с одной стороны, и технико-эстетический прием — с другой, имеют общее культурное происхождение. Может быть, я излишне упрощаю и обобщаю, но я могу сказать, что речь идет о «подвалах» великой французской культуры, которая гарантирует уровень непринужденной элегантности каждому, кто по рождению или по воспитанию является носителем ее ценностей. Трюффо в этом фильме еще раз выступает как знаменосец французской культуры.

Необыкновенная гармония между «партитурой» и «репертуаром», которой достигает Трюффо, объясняется не только легкостью и умным обоснованием стиля, но и некоторым приземлением, упрощением. Если бы Трюффо не сделал слегка условными как героев, так и техническое исполнение, ритм не мог бы стать, как он того хотел, полным и абсолютным владыкой фильма. Однако посредством этой счастливой «банализации» Трюффо платит выкуп за успех своего фильма, ибо это упрощение ставит предел там, где боишься больше не увидеть предела.

Перевод В. Новодворской

В. Сорокин

Очередь

В любой европейской и американской столице есть музей современного искусства, в котором выставлена страшная скульптура, настолько похожая на живого человека, что к ней приставлен специальный служитель — чтобы не слишком трогали.

Такой гиперреализм явлен в повести Владимира Сорокина «Очередь». Собственно, само слово «повесть» — предельно условно, потому что «Очередь» предельно экспериментальна.

В книге нет ни одного авторского слова. Весь текст — реплики людей, стоящих в очереди где-то в Москве.

Резонный вопрос человека, воспитанного на реалистической прозе, за чем стоит очередь? На это ответа нет — до конца книжки. Сначала речь вроде идет о подошве, потом — о подкладке, затем — о полировке. И все время муссируется происхождение:

«— Говорят, югославские.

— Чешские.

— Вы точно знаете?

— Так я вчера стояла за ними».

Очередь стоит всегда. Пронизывая какой-то район Москвы, она оплодотворяет деятельностью окружающую жизнь. Очередь и есть жизнь — настоящая, бурная, активная.

Главный герой книги — а он в ней все-таки есть — за трое суток проходит полный жизненный цикл мужчины. Он знакомится с девушкой, имеет успех, терпит фиаско, напивается, заводит роман, спит с женщиной, драка, еда, сон, обсуждение всех мыслимых тем.

Понятно, что очереди нет дела до остального. Она самодостаточна. Она в конечном счете — живой организм.

«— Выгибайтесь, товарищи, что вы на месте топчетесь?»

Эта реплика относится не к конкретным товарищам. Ясно, что это некое единство очереди в состоянии выгнуться, выпрямиться, даже спрятаться — на вторые сутки очередь переходит во дворы, ничуть не теряя своей стройности.

Темы, затрагиваемые в книге Сорокина,— необъятны. Это воспитание детей, студенческие проблемы, супружеская жизнь, секс, литература, футбол, музыка, национальный вопрос, конфликт «отцы — дети». К тому же в очереди стоят представители всех сословий.

Суммируя такие данные, можно легко прийти к выводу, что Сорокин написал глобальную сатиру на советское общество. В какой-то мере это верно.

Но — лишь в той мере, в какой ужасно человеческое сообщество вообще. Любая толпа чудовищна. Любая — российская, американская, зулусская, докторов наук.

Но все же книга Владимира Сорокина — не механический скол действительности. Авторство этого произведения состоит в самом отношении к предмету. Удивительным образом писатель сумел уберечься от гиперболы и гротеска. Это и в самом деле нелегко: слишком уж благодатный материал предоставляет тема. Но чувство умеренности и соразмерности в книге таково, что даже поражает — хотя, вроде бы, норма поражать не должна.

Автор, растворенный в чужой болтовне, замечателен тем, что эту болтовню доносит адекватно. Разумеется, это не буквальная запись магнитофона: попробуйте сделать такое — на выходе будет бессмысленная чепуха. Реплики в «Очереди» — художественная ткань, выделанная тонким мастером. Вообще понятно, что Сорокин написал книгу не ради некой идеи, а ради неописуемой радости воспроизведения слов.

Вдруг среди какой-то иной беседы возникает короткий диалог:

«— Рядом с Яшиным. Не меньше.

— Ну, это слишком...

— Не меньше!

— Да ну...»

И все — продолжения нет и не будет. Скользнул какой-то неназванный футбольный вратарь — и прошло ласковое касание родного языка, такого необязательного и такого точного.

По сути «Очередь» — эстетическая проза, призванная демонстрировать возможности русской речи. Считывание персонажей подряд создает полифонию, панораму, объем.

«— Битлы это ясно, но они отгремели. Щас группы интересные есть, «Полис», «Лед Зеппелин». «Роллинги» выдают иногда нормально так...

— Но машины у них отличные. Машины, дороги, техника...

— Ххе...

— Тошно. Тошно это.

— Тари-ра-раам...

— Тут и сготовить надо успеть, и то, и се...

— А у меня друг тоже говорил, я, говорит, как бабе засажу, она тут же в слезы. Черт знает почему...»

Конечно, это не запись, а тщательно продуманная оркестровка. Гимн человеческой речи. Утверждение ее абсолютной самодостаточности. Отрицание необходимости трактовки.

Трактовки — дословной — и нет. Есть застрочный комментарий, созданный невидимым и неслышимым автором. Автор резко полемичен с русской литературой, постулирующей противостояние поэта и толпы. В книге Сорокина такой антитезы нет. Здесь толпа и есть поэт.

Обычно для эстетизации внехудожественного текста требуется временное отстранение. Если сейчас найти памятку римскому водопроводчику, этой инструкцией будут наслаждаться самые изысканные знатоки. Сорокин же прямо сегодня нарядил базар толпы в ризы поэзии.

Этот принцип концептуализма (когда-то Марсель Дюшан выставил в салоне унитаз) в чистом виде присутствует в книге: например, простая перекличка занимает 29 (двадцать девять!) страниц.

«— Ярченко!

— Я!

— Сердюкова!

— Я!»

И так далее. Уместно заметить, что в перечне фамилий тоже сказался вкус автора — а ведь так соблазнительно набрать смешные.

Тот же вкус позволил создать в «Очереди» необычно точную сексуальную сцену. Причем здесь Сорокин прибег к помощи одних почти междометий. Восемь страниц (в три приема) состоят чуть не исключительно из придыханий:

«— Аах...

— Хааа...»

Этот замечательно симметричный диалог перемежается точными и смешными репликами:

«— Убери колени...

— Люд... ну что ты... я недостоин...»

Изящество и чувство меры — вот качества, которые доминируют в книге. Если, конечно, не считать, что крайность допущена изначально: в виде попытки избавиться от авторского голоса. Попытка удалась: высокая поэзия толпы звучит слаженным хором.

Петр Вайль,
Александр Генис

— Товарищ, кто последний?

— Наверно, я, но за мной еще женщина в синем пальто.

— Значит, я за ней?

— Да. Она щас придет. Становитесь за мной пока.

— А вы будете стоять?

— Да.

— Я на минуту отойти хотел, буквально на минуту...

— Лучше, наверно, ее дождаться. А то подойдут, а мне что объяснить? Подождите. Она сказала, что быстро...

— Ладно. Подожду. Вы давно стоите?

— Да не очень...

— А не знаете, по скольку дают?

— Черт их знает... Даже не спрашивал. Не знаете, по скольку дают?

— Сегодня не знаю. Я слышала, по два давали.

— По два?

— Ага. Сначала-то по четыре, а потом по два.

— Мало как! Так и стоять смысла нет...

— А вы займите две очереди. Тут приезжие по три занимают.

— Вон женщина идет. Вы за ней.

— Это та высокая?

Впервые напечатано в издательстве «Синтаксис». Публикуется журнальный вариант.

— Да.
— Я за вами, значит?
— Наверно. Я вот за этим гражданином.
— Тогда я за вами.
— А я за вами.
— А вы за мной, хорошо. Теперь мне отойти можно?
— Конечно.
— Я на минутку, мне белье получить... это рядом...
— Они до шести сегодня?
— Кажется, до шести...
— Я тогда попозже сбегаю...
— Вы не видели, там капусту не привезли?
— Нет. Там за апельсинами очередь, а капусты нет.
— Так она плохая еще, ее брать смысла нет.
— На Ленинском давали молодую, вполне хорошая.
— Да ну! Одни листья.
— Молодая очень полезная.
— Вон подходят как, совсем обнаглели. Мужчина, зачем вы пропускаете? Что нам целый день стоять?! Подходят, подходят!
— Они занимали, отошли просто...
— Да ничего они не занимали!
— Мы занимали, чего вы кричите?
— Ничего вы не занимали! Я здесь с самого утра стою!
— Они занимали, я видела...
— Займут, а сами уйдут на полдня.
— А по-моему, они не занимали. Я их не видел.
— Занимали.
— Занимали, занимали...
— Да занимали они, успокойтесь!
— Сами успокойтесь!
— Ладно, не надо кричать из-за пустяка. Люди стояли, отошли. Ничего страшного...
— Чего-то она медленно отпускает...
— А вы видите?
— Немного.
— Та рыжая плохо отпускает. Вчера как вареная двигалась.
— А там одна разве?
— Две.
— Я и не вижу...
— А вы подойдите сюда, тут видно.
— А, да. Две. Та вроде побойчей.
— Черненькая быстрей отпускает.
— Да обе они нормально работают, просто народу много.
— Народу всегда много.
— А те еще копаются, выбирают.
— Так... совсем ни с места...
— Ничего, щас побыстрей пойдет.
— Хоть бы по три давали.
— Дадут.
— Успеть бы...
— Нам хватит.
— Вчера когда кончились, не знаете?
— Не помню что-то... я ушла...
— Простите, я не за вами?
— Нет, вы впереди.
— А, да! Я за вами.
— За мной.
— Еле успел.
— А что, они рано закрывают сегодня?
— За мной уже не пускали.
— Надо же...
— Скажите, а масло вы не на той стороне брали?
— Нет, в центре.
— На той утром было по три пятьдесят, а щас нет ничего.
— У них после обеда бывает...
— Утром тоже иногда привозят... Ну, что там они. Трепются по часу!
— Опять грузины подошли... во, видите, видите, как у него просто! Женщина! Не пропускайте их! Наглецы!
— Наберут по двадцать штук, а потом перепродают.
— Это ясно... вот, правильно. И этого тоже гони!
— Вы не знаете, эта прачечная ничего?
— Хорошая, по-моему. Только делают медленно.
— Долго?
— Да, месяц.
— Долго как. Но вещи не пропадают?
— Редко.
— Это хорошо... вон, опять грузин подошел...
— Я еще ни разу не видел, чтоб грузин в очереди стоял.
— Знаете, наверно, пойду...
— Уходите?
— Да. Уже третий час, а все ни с места...
— Вы последний?
— Я.
— Девушка, проходите сюда. Тут молодой человек ушел, становитесь вместо него.
— Спасибо.
— Да не за что. Это ему спасибо. Вы гвоздики на рынке брали?
— Нет. В магазине.
— Это вон в этом, который направо?
— Да.
— Хорошие какие. Везучий человек.
— Да там все такие большие.
— Мне вот никогда такие не попадались. А вы, значит, везучая.
— Да при чем здесь я?
— Ну, как же. Таким симпатичным всегда везет.
— Глупости все это... А вы долго стоите?
— Не очень.
— Медленно двигается?
— Теперь будет значительно быстрее.
— Почему?
— Потому что вы подошли.
— Да что вы, ей-богу! Остряк-самоучка!
— Обижаете. Не самоучка.
— А что ж, учились где-то?
— Учился.
— И где же?
— Везде и повсюду.
— С миру по нитке, значит?
— Ага. Простите, а вас как зовут?
— А зачем вам?
— Очень нужно.
— Ничего вам не нужно. Не скажу.
— Ну, скажите, не вредничайте.
— Неа.
— Ну, скажите, пожалуйста.
— Ну, а зачем вам?
— Ну, что вам жалко, что ли?

— Да не жалко. Пожалуйста. Лена меня зовут.
— А меня Вадим.
— Ну и что?
— Да ничего. Просто легче дышать стало.
— Ой, не могу!
— Чего не могу?
— Да ничего.
— Что — ничего?
— Да стойте вы спокойно, молодой человек!
— А я вам не мешаю, между прочим.
— Стоит и ла-ла-ла, ла-ла-ла. Помолчал бы немного.
— Вы бы помолчали.
— Вот, вот, помолчал бы.
— Вы и помолчите. Не нервничайте.
— Сам не нервничай.
— Да ну вас... Лена, а вы не в текстильном случайно?
— Угадали.
— А чего тут угадывать. Текстильный в двух шагах — раз, вы симпатичная девушка — два. Все сходится.
— Как у вас все просто... во, во как напирают...
— Эй, потише там, чего вы прете!
— Это передние прут, а не я!
— Кошмар какой! Да осторожней, черт...
— Ой, они нас раздавят... мужчина! Ну, осторожней, в самом деле!
— Да это не я!
— А что такое? Почему мы назад двигаемся?
— Что там случилось?
— Не видно ничего...
— Эй, гражданин, что там такое?
— А это они очередь выправляют.
— Ерунда какая-то... я тут час назад стоял... зачем это нужно...
— Ну куда ж, еще немного...
— Зато так быстрее пойдет.
— Вряд ли. Толкаются, чего толкаться?
— Да я не толкаюсь, я стою спокойно.
— А прачечная закрылась, мужчина?
— Да. Я ж говорю — еле успел.
— Опоздали. После обеда теперь.
— Лена, давайте мне вашу сумку.
— Да что вы, не надо.
— Давайте, давайте.
— Да не надо, я сама подержу.
— Давайте, а то сам возьму!
— Ну, если вам так хочется... пожалуйста...
— Ух ты, тяжелая какая! Как вы несли такую?
— Так и несла.
— А что здесь — гантели?
— Книги.
— Понятно.
— У нас только что сессия кончилась.
— Ну, поздравляю! Я и забыл давно слово это.
— А вы что кончили?
— МГУ.
— Как здорово. А какой факультет?
— Исторический.
— Интересно. Для меня история всегда была темным лесом.
— Ну это потому, что вы ей не занимались серьезно.
— Может быть. Но вообще-то это ведь здорово интересно — цари там разные, войны, ледники... Вадим, а вы не знаете — чье производство?
— Говорят, югославское.
— Чешские.
— Вы точно знаете?
— Так я вчера стояла за ними.
— Вот видишь, Лен, чешские. Ничего, что я на ты?
— Пожалуйста. А правильно они догадались очередь выпрямить. Так быстрее идет.
— Вроде бы.
— Парень, закурить не будет?
— Будет. Держи.
— Спасибо.
— Ты не в курсе, у них большой завоз?
— Вот чего не знаю — того не знаю.
— Ну, до нас-то хватит?
— Старик, спроси чего полегче.
— Картошку молодую понесли...
— А это из овощного, наверно.
— А я только оттуда. Никакой картошки не было.
— Да это с рынка.
— С рынка, конечно. Эй, парень, у тебя упало.
— Спасибо...
— Так ты его опять в химчистку понесешь?
— Да ничего страшного... немного в пыли...
— Слушай, а ты тут рядом живешь?
— Вон в том доме.
— Тут нет где-нибудь парикмахерской?
— А что, ты хочешь изуродовать свои чудесные волосы?
— Ну, это мое дело... ой, чего вы напираете...
— Не напирайте.
— Да не напираю я ничего. Это там вон.
— Все ноги отдавили... Так здесь есть парикмахерская?
— Есть. Правда, не так близко, но есть. Знаешь... как бы тебе объяснить... пройти надо полквартала прямо, а после — направо. Улочка такая узенькая.
— Как называется?
— Не помню... переулок какой-то...
— Значит, прямо и направо?
— Да. А вообще-то идем я тебя провожу, а то будешь плутать.
— Да зачем! Я найду.
— Пошли, пошли.
— А очередь?
— Ты думаешь, пропустим? Ты что! вот за нами сколько выстроилось, посмотри.
— Ух ты! И конца не видно.
— Извините нас. Мы на полчасика отойдем, можно?
— Пожалуйста.
— Пошли.
— Да... Никто стоять не хочет.
— А чего им. Молодежь. Скучно.
— А нам не скучно, что ли?
— Они набегаются, а тут парься на жаре.
— Да. Печет-то как... И вроде облачно было, а щас — на тебе!
— А сколько обещали сегодня?
— Двадцать три.
— А щас, небось, все двадцать пять.
— Да нет, меньше...
— Да точно — двадцать пять!
— Это кажется только. Просто ветра нет — вот и духота.

— Странно. Вон тополя качаются немного, а ветра не чувствуется. Прохлады нет.

— Так в городе — какая прохлада. Для прохлады река нужна, трава. А тут пыль да асфальт...

— Там впереди тенек от дома-то...

— До него еще достояться надо... не двигаемся совсем...

— Нет, прошли, прошли. Вон урна позади уже.

— Так она, по-моему, всегда была позади.

— Нет, что вы.

— Пойти мороженого купить, что ли... отойду на минутку...

— Вы мне не купите? За двадцать восемь... вот я вам дам...

— Давайте.

— Если вам нетрудно...

— Да нетрудно, нетрудно...

— Там, небось, за мороженым тоже очередь.

— Да, маленькая, ничего страшного.

— Как она в пальто стоит! С ума сойти.

— Не говори...

— А может, холодно человеку. Есть болезнь такая.

— Вы не знаете... не знаете, какой цвет?

— Разный.

— Там, говорят, светло-коричневые в основном.

— А темных нет?

— Есть и темные.

— Это хорошо.

— Мне-то вообще хотелось потемней...

— Ну, это как повезет. У них попеременно.

— Да. Как товар поступает, так и нам...

— Простите, я не за вами стоял?

— Нет, вы за той женщиной.

— А, да, да...

— Отойдут, а потом спрашивают...

— Что это там... непонятно...

— А что такое?

— Да вон... чего она кричит...

— Влез кто-то...

— А это кто...

— Правильно, правильно...

— Вот дурак-то.

— Гнать надо просто, да и все...

— Время теряем только.

— А вы поставьте сумку сюда. Тут удобно. На выступ.

— Точно.

— Вчера, говорят, в центре давали.

— Ну, там не подступишься.

— Зато темно-коричневые все.

— Правда?

— Да.

— Да их выбрасывают иногда, разве угадаешь где.

— Тут-то и то как снег на голову... еле успела...

— А мне соседка сказала. Вчера.

— Это через продавцов, наверно?

— Не знаю...

— Господи, ну что ж они так долго...

— Опять подошел! Ну, наглец!

— А его просто не подпускать надо.

— Детина здоровый какой, а чем занимается.

— У вас течет из сумки.

— Ой, спасибо! Это мясо... ооей... Федь, подержи...

— Давай, давай скорее.

— Да держи за ручку! Чего ты...

— Вынь его из-под хлеба... сюда...

— Держи.

— Володя!

— Навесу держи, ну что ты!

— Не кричи...

— Володя!

— Неужели по три дают?

— Вроде дают.

— Я за вами, да?

— Точно. За мной. Быстро купили?

— Ага. Вот сдача. Только оно течет немного...

— Ничего. Спасибо. Ой, не обкапаться бы.

— Я боялся, что кончится.

— Уже кончалось?

— Ага.

— Володя! Ну, что ты там стоишь? Иди сюда!

— Это по двадцать восемь?

— Ага. Там только такое и по десять.

— Фуу... жара какая...

— Еще немного и тенек. А там близко.

— Сереж, возьми...

— Давай я на коляску повешу.

— Паразиты все-таки... смотри, как лезет...

— Надо пойти и сказать им. А то как налезут, и не достанется ничего.

— Конечно.

— Бессовестный.

— И баба с ним. Хабалка.

— Ну, что это такое в конце концов...

— Вы на брюки себе льете, гражданин.

— Ой! Протекло... а ну его... весь извозился...

— Зина, а ты привались к стенке, привались...

— Ничего, она девочка взрослая, постоит как все. Правда, постоишь? А?

— Постою.

— Ну вот, молодец.

— Вы не в «Сыре» масло брали?

— Нет. Вон в том.

— А там же нет.

— Я утром брала.

— Аааа. То-то оно мягкое... смялось-то...

— Домой не дойду никак! Смех!

— Я тоже. Как вышла в двенадцать, так в трех очередях успела настояться.

— Ну вот. Хоть один милиционер пришел.

— Надо бы по два давать, а то не хватит.

— Хватит, хватит. Они по мелочам не торгуют.

— А вы не знаете, какая подкладка?

— Рыбий мех.

— Не теплая?

— Неа.

— Плохо.

— Чего же плохого?

— Ничего...

— Володя, не бегай здесь. Щас машина поедет.

— Не бегай, мальчик. Тут место опасное — поворот.

— Вот и стой здесь.

— Мам, я пить хочу.

— Стой, не капризничай.

— Ну, мам! Попить хочу.

— Я кому говорю! Давай руку! Стой рядом.

— Пришел и ушел. Тоже мне, милиция...

— А они не переработают, не бойсь.

— Хоть бы за порядком следил.

— Черножопые опять вон полезли. Вот гады!

— Не пускать их надо.
— Они везде пролезут.
— Мам! Я пить хочу!
— Замолчи!
— А вы бы сходили с мальчиком. Тут автоматы рядом.
— Где?
— Тут пройти немного, до «Синтетики».
— Спасибо. Тогда я отойду на минутку... Володя, пошли...
— Мам, а у нас есть три копейки?
— Есть, есть... пошли... значит, я за вами...
— Сережа, поставь к стене.
— Фу, тут полегче, в теньке-то...
— Достоялись! Ххе... хе...
— Ну вот, кажется, мы за вами. Да?
— Да, да.
— Становись, Лен.
— Что-то мало продвинулись...
— Ну да, мало! Видишь, уже дом прошли.
— Тут хорошо.
— Ага. В тени легче. Ну, что, высох?
— Высох. Смотри, красивый цвет какой.
— А я в лаках не понимаю.
— Почему?
— Не знаю.
— Тебе что — все равно, что ли?
— Ну да! Не понимаю, почему один лак лучше другого.
— Ну есть никудышные цвета, а есть приятные...
— Бох с ними.
— А хорошая у вас парикмахерская.
— Понравилась?
— Да и народу мало.
— Теперь ты дорогу знаешь. Милости просим.
— Теперь знаю... слушай, а не знаешь, какая у них подошва?
— Манная каша, говорят.
— Серьезно?!! Вот здорово.
— Они симпотные, я видел.
— А я и не подступилась туда. Подойти нельзя даже.
— Молодые люди, вы меня совсем к стенке прижали...
— Извините.
— Ну вот... мы за вами?
— За нами. Напоили героя?
— Два стакана выдул. Стой здесь, не вертись...
— Я б и третий выпил, да трешки не было.
— Куда ж тебе третий? Ты б лопнул тогда.
— Не лопнул.
— Не лопнул?
— Не лопнул.
— Ну, герой!
— Скажите, вы эту кофточку на машине вязали или сами?
— Вручную.
— Хорошо как.
— Нравится?
— Да. А главное — шерсть красивая.
— Лен, я за мороженым сбегаю.
— Давай.
— Подходят и подходят... кошмар какой-то...
— Они стояли. Я видел.
— А я что-то не помню.
— Стояли, стояли. Точно.
— Тут не поймешь...
— Стояли, стояли...
— Что это он едет прямо на людей... Идиот...
— Не могли рядом остановиться.
— А что это за автобусы?
— Непонятно... Заказные какие-то...
— Ой, народу-то... откуда это...
— Три автобуса... вон третий...
— Ага.. третий еще...
— Рабочие, наверно.
— Да нет. Какие это рабочие. Экскурсия.
— А куда экскурсия-то? Тут музеев рядом нет.
— А может, есть.
— Да нет, я тут сорок лет живу!
— Господи, народу-то! Выползли на жару...
— Здрасьте... Это что такое?
— Куда это они? Почему?
— Почему они становятся?!
— Вы куда лезете? Эй, мужчина, крикните им!
— Почему они лезут?! Хамы!
— Не пускать их! Кто это такие?
— Сволочи! Смотри, смотри!
— Да что это, в самом деле! Позовите милицию!
— Женщина, сходите за милиционером!
— Мерзавцы!
— Наглецы какие!
— И все сразу!
— Милиция! Позовите милицию!
— Морду прям набить!
— Милиция!
— Вон идет, скажите ему!
— Смотри, смотри! А мы что ж?!
— А кто это такие?!
— Черт их знает! Приезжие, наверно...
— Деревня чертова! Постреляла бы всех!
— Как просто — подошли и встали!
— Да скажите ему толково! Где он?
— Он туда пошел.
— Вон еще двое идут!
— Хорошо хоть милиция рядом...
— Но какая все-таки наглость!
— Первый раз такое вижу!
— А лезут-то, а лезут!
— Что милиция молчит?!
— Что он там, с мегафоном, спит, что ли? Милицианер!
— Щас говорить будет.
— Вы видите его?
— Вижу. Вон на ящик встал.
— А, теперь вижу...
— А что тут говорить! Тут гнать надо хамов этих!
— Щас что-то скажет.
— Да что тут говорить...
— ГРАЖДАНЕ! ПРОСЬБА НЕ ШУМЕТЬ!
— А мы и не шумим...
— Чего они лезут-то?
— А кто это, пусть объяснит!
— ПРОСЬБА НЕ ШУМЕТЬ! ЭТИ ТОВАРИЩИ ИМЕЮТ ПРАВО ПОЛУЧИТЬ ТОВАР ВНЕ ОЧЕРЕДИ. ТАК ЧТО НЕ ШУМИТЕ, СТОЙТЕ СПОКОЙНО!
— Как это?
— А кто они такие?
— Что это за безобразие?!

— А мы что же?

— Я ПОВТОРЯЮ. ПРОШУ НЕ ШУМЕТЬ И СОБЛЮДАТЬ ПОРЯДОК! ПОДЪЕХАВШИЕ НА АВТОБУСАХ ТОВАРИЩИ ИМЕЮТ ПРАВО ПОКУПАТЬ ВНЕ ОЧЕРЕДИ!

— А мы как же?

— Почему они имеют право?

— Я тоже имею право!

— Наглецы какие!

— Стояли, стояли, и на тебе!

— Безобразие!

— Я ТРЕТИЙ РАЗ ПОВТОРЯЮ! ОНИ ИМЕЮТ ПРАВО ПОКУПАТЬ БЕЗ ОЧЕРЕДИ! ПРОШУ ВАС НЕ ШУМЕТЬ! СОБЛЮДАЙТЕ ПОРЯДОК! ИНАЧЕ Я ВЫВЕДУ ВАС ИЗ ОЧЕРЕДИ!

— Вот, нас же и выведут. Идиот...

— Какое все-таки безобразие!

— Они что — раньше не могли сказать?

— Чего ж нам — до вечера стоять?!

— СКОЛЬКО МОЖНО ПОВТОРЯТЬ! ПРОШУ ВАС НЕ ШУМЕТЬ!

— Стояли, стояли...

— Зин, я пойду, наверно.

— Нет, я все-таки не пойму, почему мы должны их пропускать?!

— Приехали и встали...

— Я тоже пойду.

— ПОДВИНЬТЕСЬ И ПРОПУСТИТЕ ТОВАРИЩЕЙ! ВСЕМ ХВАТИТ! И ШУМЕТЬ НЕ НАДО! НЕ НАРУШАЙТЕ ПОРЯДОК! ПОДВИГАЙТЕСЬ!

— Назад, что ли?

— Господи...

— Даа не толкайтесь вы!

— Я не толкаюсь, это впереди...

— Не торопись...

— ПОДВИГАЙТЕСЬ, ПОДВИГАЙТЕСЬ! ДРУЖНЕЙ!

— А все-таки откуда они приехали?

— Да, наверно, какая-нибудь конференция профсоюзная...

— Ну вот, на старое место...

— Мужчина, ну осторожнее, ей-богу... как слон...

— Я, что ль, виноват? Там напирают...

— Я за вами стояла?

— Вроде.

— А где женщина?

— А она ушла. Решила не стоять.

— Аааа... понятно. Знаете, там, оказывается, не чешские.

— А какие же?

— Шведские.

— Неужели?!

— Чего, правда?

— Хватило бы!

— Шведские, слышь, Петь.

— Тогда я стою.

— А что, завезли сейчас!

— Ага. Только что. Я у прилавка была.

— Много?

— Не знаю. Вроде много. И давать будут по одному.

— Это хорошо. А то эти оглоеды все расхватают.

— А вы не знаете, кто это такие?

— Понятия не имею. Приехали откуда-то.

— Мы на этом месте час назад стояли...

— Там два новых продавца появилось. Так что побыстрей пойдет.

— Хорошо бы.

— Лен, шведские, слышишь?

— Слышу. Встань к стенке, я на тебя облокочусь.

— Ага... вот так... удобно?

— Удобно.

— А фирма какая, не знаете?

— Я в этом не разбираюсь.

— Жаль...

— А цвет какой?

— Темно-синий, обычный.

— Быстро отпускают?

— Быстро. Их там четверо теперь.

— ГРАЖДАНЕ! СОЙДИТЕ С ПРОЕЗЖЕЙ ЧАСТИ! СОЙДИТЕ! БЛИЖЕ К ДОМАМ, БЛИЖЕ!

— Теперь будет целый день трубить...

— Дали игрушку в руки.

— Не знаешь, с Киевом сегодня играем?

— Сегодня.

— Посмотреть бы успеть.

— Успеем.

— Что-то сомневаюсь.

— Успеем, успеем.

— В ГУМе неделю назад американские давали.

— Ну, их мало выбрасывают.

— Шведские даже лучше. Они мягенькие такие, приятные.

— Зато фирма есть фирма.

— Да что за фирмой гнаться. Главное, что б удобно и красиво.

— Это понятно...

— А можно у вас журнальчик попросить?

— Пожалуйста.

— А я вам, хотите, «Вечерку» дам?

— Давайте.

— Не затекло плечо, Атлант?

— Спи, спи...

— НЕ НАДО ПИХАТЬСЯ, ТОВАРИЩИ! ИНАЧЕ Я БУДУ ВЫВОДИТЬ.

— Тебя б вывести, дурака...

— Опять на жаре. В теньке как стоялось хорошо...

— Щас быстро пойдет.

— Ооохаа... господи, стоять-то сколько...

— Володя, одень панамку!

— Жарко, мам.

— Одень, голова заболит.

— Ой... я совсем заснула... кошмар...

— А чего, поспи на здоровье.

— Там у вас про шахматы не пишут?

— Щас посмотрим... нет, вроде.

— А, сейчас же этот, турнир какой-то...

— Межзональный в Испании.

— А с футболом-то лопухнулись, а?

— Если б не Дасаев, хуже могло быть.

— Точно. Такие плюхи вынимал.

— А Зофф какую вынул, с Бразилией когда они играли?

— Да, он тоже здорово стоит...

— Ветеран, а стоит так. Пойти мороженого купить, что ль...

— А там закрыто уже.

— Точно?
— Точно.
— Смотри, чего это...
— Так он привык толкаться... колхозник, бля...
— Володя, хочешь помидор?
— Он теплый, мам...
— Ты что, не напился?
— Напился. Мам, можно я туда пойду поиграю.
— Куда? Там машины ездят.
— Да нет, я туда вон.
— Ну иди. Только с площадки никуда!
— У тебя такие волосы чудесные...
— Да брось ты.
— Серьезно. Цвета льна. Знаешь, у Дебюсси есть такая прелюдия. Так и называется. Девушка с волосами цвета льна.
— Но это не про меня.
— Про тебя... про тебя... какие мягкие...
— Вадим... ты что... ну разве можно здесь...
— Пошли посидим там?
— Пошли.
— Мы на минутку отойдем. Можно?
— Пожалуйста.
— Вы не знаете, который час?
— Без четверти пять.
— Как время бежит.
— Шастают и шастают. Не стоится им.
— Ну вот, полаял и пошел. Нет чтоб за порядком последить.
— Там еще двое, у прилавка.
— На кой черт этих пустили! Сказали бы все — не хотим. И все.
— Легко сказать.
— Ага, я за вами был.
— Купили?
— Да куда там. А вот квасу напился.
— Где это?
— А тут недалеко. Прямо за угол и пару домов пройти.
— Серьезно?
— Ага. И народу мало.
— Пойду схожу.
— Товарищи, а мы тоже хотим.
— Мы сходим, а потом вы.
— Да! А квас весь кончится.
— Да чего вы боитесь, не кончится.
— Они побегут, а нам стоять. Нет уж. И так все отходят да отходят. А мы стоим, как дураки.
— Правильно, давайте мы сначала, а потом вы. Молодой, постоишь.
— Да не в этом дело...
— Слушайте, а может, всем как-нибудь, а?
— Как это?
— Отойти большой группой.
— А задние завопят.
— Потом еще не пустят назад...
— Ну да, не пустят. Пустят. Просто неудобно вообще-то...
— Товарищи, а давайте очередь подвинем туда?
— Как?
— А так! это же близко! Выгнем очередь, и пусть все квас пьют. И удобно, и порядок соблюдается.
— А точно! Головастый ты парень! Двигаемся туда, товарищи!
— Зачем это?
— Там бочка с квасом!
— Правда?
— Парень пил только что. И народу нема. Подвинемся, да и квасу напьемся все.
— А что, действительно. Чтоб всем не бегать.
— А передние как же?
— Ну на всех-то понятно не хватит.
— А чего, подвинемся.
— Может, там тенек есть.
— Двигаемся, двигаемся, граждане!
— А где ж за углом-то? чего-то не видно.
— Там, там за домом.
— Вот за тем?
— Нет, за следующим.
— Ой, не толкайтесь только.
— Выгибайтесь, товарищи, чего вы на месте топчетесь.
— А далеко, однако...
— Вот и тенек.
— Ну, повалили табуном... куда бежите?
— Так перепутаться можно.
— Не спутаемся.
— Володя, иди сюда!
— Газета выпала у вас...
— Фу, черт... теперь и не поднимешь...
— По стенке, по стенке, товарищи.
— Только пихаться не надо, мамаш!
— Да кто тебя пихает! Сам пихаешься!
— За этим домом?
— За ним.
— А тут прохладно.
— Володя, давай руку!
— Ой, бля! На хуя ж на ногу?
— Извини, старик.
— Лен, не отставай.
— Действительно, бочка.
— Только не спеши...
— Вот здесь и вдоль стены.
— Я за вами.
— Уу... хвостина какой...
— А тут вот и изогнуться можно.
— Куда ж это вы все, милые мои?
— Все к тебе, мама! Напои жаждущих.
— Ой, как много! Откуда вы?
— Оттуда.
— Загибайтесь, загибайтесь здесь, товарищи...
— А холодный квас?
— Конечно.
— Дай большую, мамаш.
— Вот отпущу старую очередь и буду вас обслуживать.
— А что тут, два человека...
— Три литра...
— Обходите бочку, огибайте.
— Я за вами стояла?
— Нет, вот за ним.
— Тридцать шесть... ваших восемь... вам?
— Две больших.
— Двенадцать... мелочь давайте.
— Щас поищу... а вот... возьмите...
— Другое дело. Пожалуйста. Вам?
— Большую.
— Так... четыре ваши...
— Ой, как брызгает у вас...
— А вы отойдите отсюда. Видите, тут мокро все...
— Большую.
— Девять берите... вам?

— Две большие и одна маленькая.
— Пятнадцать... подайте кружку оттуда...
— Маленькую дайте.
— Маленькую... так... берите...
— Большую...
— Мелочь давайте, товарищи...
— Вот десять.
— Четыре...
— Большую.
— Сорок четыре...
— Большую... без сдачи...
— Так... вам?
— Большую.
— Рубль... рубль... держите...
— Маленькую... ровно...
— Отойдите... левее, вам?
— Две маленьких.
— Две...
— Большую...
— Подождите.
— Шесть... копейки нет?
— Есть... вот...
— Большую. Самую-самую.
— Большая... не наваливайтесь...
— Мам, мне большую.
— Маленькую нам.
— Ну, мам!
— Двенадцать ваши... держите...
— Не занимайте кружки, сюда давайте!
— Большую.
— Десять. Шесть.
— Маленькую.
— Подождите.
— Ваши.
— Большую.
— Помню. Рубль ваш...
— Маленькую.
— Так.
— И мне тоже.
— Фу, черт...
— Ничего, ничего... приятно даже...
— Большую.
— Вам, значит... так...
— И мне тоже.
— Кружки!
— Передайте. Спасибо.
— Вам?
— Мне... мне...
— Что?
— Большую.
— Чего ж молчите...
— Проходите туда.
— Ваши. Вам?
— Вот он берет.
— Вам?
— Больших две.
— Так... черт... что он льет...
— А эта битая...
— Давайте. Вот.
— И мне.
— И вам. Девять.
— Маленькую.
— Зараза...
— Фонтан прям...
— Да уж.
— Спасибо.
— Тебе?
— Маленькую.
— И тебе?
— А мне большую.
— Не лопнешь?
— Неа.
— Три... шесть... шесть...
— Спасибо.
— На здоровье.
— Большую и ему.
— Тоже?
— Ага.
— А чего ж вы даете?
— Извините. Вот.
— Другое дело... кружки!
— Спасибо... вот кружка.
— Так... соображу, дай...
— Это мои.
— Ага... держите двадцать две...
— Хорошо...
— Не пролей на брюки.
— Большую.
— Так. Большую... Четыре.
— Ставь сюда.
— Так. Копейки нет?
— Поищу...
— Поищите. Ваша большая? Вам?
— Три больших.
— Возьмите копейку.
— Ага. Три больших...
— У меня пятерка только.
— Найдем.
— Спасибо.
— И четыре рубля.
— Маленькую.
— Вам?
— Маленькую?
— Так... три... вам?
— Лен, ты маленькую будешь?
— Да.
— Большую и маленькую.
— Копейка... держите...
— Спасибо.
— Отойдем немного... Ммм... холодный...
— Да... ага... законный квасок. И в меру разбавлен.
— Ой... никогда залпом не пила. Спасибо.
— Хочешь еще?
— Нет, что ты, пей.
— Хаа... хорош. Спасибо. Так. А где мы стоим?
— Вон там. Смотри, как далеко. Смех!
— Ну а ничего. Все равно делать нечего. Пошли.
— А здорово парень придумал сюда дотянуться.
— Великий комбинатор.
— У меня прямо пересохло во рту. А щас другое дело.
— Можно жить, да?
— Можно. Мы за вами?
— Да.
— Ну, как вам квасок?
— Ничего. А вам?
— Понравился. А главное, как-то необычно. Стояли, стояли на жаре, и вдруг тенек, квас холодный.
— А по-моему, все равно где стоять.
— Ну, в теньке-то лучше.
— Лучше.

— Как она тут замаскировалась. Небось местные в ней души не чаяли.

— Да...

— А сейчас придется туго. Она за час все распродаст.

— Точно.

— Вадик, дай монетку, я позвоню.

— Монетку... щас... вот. Держи двушку.

— Люди смотрят, смотрят: за чем это такая очередь, а она за квасом! Комедия!

— И главное — непонятно, почему они дальше стоят! Да?

— Ну вот... началось.

— Да он случайно разбил.

— Пьяный, небось. Руки кружку не держат.

— Да не пьяный.

— Пьяный.

— Нет, не пьяный. Просто обалдел от жары.

— Мужчина, у вас выпало что-то.

— Спасибо.

— Вот. Так и под машину попал бы.

— Идет себе напропалую.

— А вот из-за таких старух в основном аварии происходят.

— Давить их надо! Щас бы вылетел какой с поворота, что делать? Только на нас сворачивать.

— На Ленинском месяц назад такая авария была. Баба дорогу перебегала, грузовик выскочил с Ломоносовского, а она прямо под колеса несется. Ну, он парень молодой, свернул. И по остановке автобусной прошелся. Троих насмерть, еще троих в тяжелом состоянии увезли.

— А баба?

— Не нашли даже!

— Вот сволочь. А из-за нее люди погибли.

— Да и парню, наверно, что-то будет...

— А как же. У нас же разбираться не станут.

— Нет, ну почему, разберутся.

— Да какое там! Разберутся. Милиция сама грабит да убивает. Вон процесс какой был. В метро грабили.

— Там, говорят, расстреляли многих.

— Сто человек.

— Не сто, а шестьдесят.

— Я слышал — сто.

— Шестьдесят.

— А что толку-то. Все одно они грубят только. Набрали лимитчиков...

— Сейчас им зарплату прибавили.

— Все одно ни черта не делают...

— Ну, дозвонилась?

— Дозвониться-то дозвонилась, но ты знаешь, какой кошмар! Там еще два автобуса приехали!

— Таких же?

— Ага!

— Ну, это уж совсем наглость!

— Оказывается, это делегаты слета областных передовиков.

— Сволочи!

— Что же они их в другом месте отоваривать не могли?

— Нет, ну это вообще!

— Да... а ты представляешь, там пришел контейнер с американскими!

— Шутишь!

— Серьезно.

— Сволочи! Нам не достанется.

— Говорят, что еще подвезут, так что, может, и достанется.

— Да ну, достанется!

— А еще, самое главное, сказали, что торговать будут допоздна, потому что у них выброс срочный какой-то.

— Девушка, а вы у прилавка не были?

— Нет, я слышала, как милиционер в мегафон говорил.

— А как допоздна?

— До одиннадцати, вроде.

— Что, серьезно,— американские?

— Ага.

— А что это они под конец дня надумали?

— Бох их знает.

— А много народу приехало?

— Трудно сказать.

— Передовики чертовы. Сами работать не хотят ни хрена, все студентов ждут. Вон картошки нет нигде...

— А фирма какая, не знаете?

— Говорят — Супер Райфл.

— Это здорово. Жаль, не достанется, наверно.

— А может, и достанется.

— Можно подумать, что колхозники понимают эти, где Супер Райфл там, где что... Ни черта они не понимают! Им пильсинов бы сетку набить да колбасой обложиться! Гады...

— В Москве теперь никуда пойти нельзя. В центре все забито, здесь тоже.

— Осторожней, Лен...

— Ага...

— Ну, конечно!

— Чего, опять назад пятиться?

— А как же. Добавили, теперь подвиньтесь.

— Господи.

— А может, лучше загнуться, чем пятиться?

— А чего, действительно. Вон туда, в переулок.

— Правильно. А то опять к этой бочке вернемся.

— Давайте.

— Лучше, конечно, чем тут толкаться.

— Валер, передай этим...

— Свернем, свернем...

— Левее, ребята! Сворачивайте в переулок!

— Простите, это я у вас брала?

— Да.

— Спасибо большое.

— Пожалуйста... Ну, чо, свернем, а?

— Изгибайтесь, изгибайтесь...

— Ленок, не отставай...

— Вон, видишь, прут как...

— А ты точно знаешь, что Супер Райфл?

— Точно. А что?

— Да что-то не верится...

— Ну, что же мне врать будут? Какой смысл?

— Да, смысла нет...

— Как здесь хорошо. Люблю такие переулки.

— Тихие?

— Ага. И попрохладней здесь.

— Смотри — «мерседес».

— Чей это, интересно?

— Номер вроде наш. Не дипломат.

— Дорогой, наверно?

— Да. Наверно.

— Володя! Положи на место!

— Тополя как разрослись...

— Так тут их не подрезает никто. На проспекте так обкарнали...

— Я б в такой дом переехала. Люблю двухэтажные.

— А я сейчас что-то башни оценил.

— Чего хорошего?

— Шум не слышен.

— Да ну, в небоскребе жить...

— Здорово. Я у приятеля бываю иногда — любо дорого. Ни шума, ни запахов. А то у нас во двор магазин выходит — рыбой несет. Ребята бегают, шумят.

— А я как-то равнодушна к шуму.

— Ну, это пока. Я работать могу только в тишине.

— А ты что, пишешь что-нибудь?

— Статьи редактирую.

— Какие?

— Исторические. Ну, на разные темы.

— Например?

— Ну, последняя называлась... щас... дай вспомню... а... что-то к вопросу о миграции южных славян.

— Для меня это темный лес.

— Это все очень просто.

— Для тебя.

— Иди сюда, тут стоять удобней.

— Сорви листик.

— Что, этот?

— Ага. Я на нос приклею.

— На чебурашку похожа!

— Сам ты чебурашка.

— Володя! Где ты?

— Клади ладошку, чебурашка.

— Зачем?

— Клади, прихлопну, как муху.

— На.

— Хлоп!

— Фигушки.

— Клади.

— На.

— Хоп! То-то.

— Зачем так лупить-то! Теперь ты...

— Володя!

— Ап!

— Неа!

— Хоп!

— Мимо!

— Хоп!

— Мазилкин!

— Мам, я здесь.

— Бац! Вот так мы их.

— Почему не отзываешься? Я что, кричать должна?

— Клади.

— Ты клади, хитрый какой...

— Хоп!

— Вот тебе!

— Молодые люди, не толкайтесь.

— Извините.

— Минуту спокойно постоять не могут... хихи да ха-ха...

— Да пусть поиграют.

— Пойду на лавочку присяду...

— Ух ты, восьмой час уже.

— Серьезно?

— Ага. Двадцать минут.

— Вроде подвинулись немного.

— Да они быстро торгуют, я видела.

— На футбол опоздали. Через десять минут показывают.

— Послезавтра интереснее. Спартак — Динамо.

— Через забор и тама...

— Точно.

— Ой, мужчины, хоть не курили бы. И так дышать нечем...

— А вы отойдите подальше, да и все.

— Сам бы отошел.

— Чего это я должен отходить. Вы и отходите.

— Стоит и дымит, как паровоз.

— Лен, а ты не спрашивала, размеры все есть?

— Да вроде все.

— Хорошо.

— Они в пакетиках таких фирменных.

— А какая фирма?

— Ли, кажется.

— Ли?

— Ли.

— Хорошо.

— Господи, хоть бы какие достались...

— Лишь бы опять мудаки эти не приехали.

— Давай?

— Спасибо...

— Двигаемся, двигаемся, братцы...

— Теперь все. Сегодня уже не купим?

— Это почему? Они же до одиннадцати обещали!

— Да вы выйдите, посмотрите, какая очередь там! Тут еще часа четыре стоять, как минимум!

— Да нет, ну а как же?

— Я там подходила, так женщина одна пишет номера.

— На руках?

— На руках и в тетрадку. Фамилии.

— Ну и что?

— Завтра с семи торговать будут. А сегодня не успеем... вон... два часа осталось... даже меньше...

— Черт побери...

— Она всю очередь обойдет, так что не волнуйтесь.

— Ну, а порядок хоть навели?

— Навели. Очередь реденькая, ровная такая.

— Что ж — всю ночь стоять?

— Да зачем стоять? Вы отойти можете.

— На всю ночь?

— До перекличек.

— А когда переклички?

— В три часа и в шесть...

— Да что они, обалдели? Что ж, всю ночь здесь куковать?

— Ну, можно до трех уйти?

— Куда мне уйти-то?! Я в Мытищах живу!

— Действительно, как добираться? Можно было домой поехать поспать, но транспорт ведь не ходит в три часа...

— Какой дурак это придумал?

— Я, наверно, буду стоять...

— Зря время угробили.

— Останемся?

— Давай.

— Я тоже останусь. Я тут рядом живу...

— Мы тоже.

— Да, грустненько...

— Ничего, щас половина очереди сбежит.

— Может быть.
— Там в скверике скамеек много, посидим. Сейчас ночи быстро летят.
— Тем более — теплые!
— Вон видите, сколько ушло?
— Хорошо.
— Вообще свинство, конечно. Если б не эти приезжие...
— Да из них никто не останется. Будут они ночевать!
— Может, и останутся.
— Может.
— А может, и нет.
— Черт их знает...
— Тюк!
— Я вот тебе щас тюкну! Иди сюда!
— Мам, дай помидор.
— Не дам. Сиди здесь.
— Мам, ноги болят.
— Садись, кому говорят!
— Лен, так лучше.
— Точно. Сообразительный.
— Девушка с волосами цвета льна.
— Юноша с глазами цвета редиски!
— Хулиганка.
— Сам хулиган.
— Хулиганка.
— Сам хулиган.
— А утром они рано начнут?
— Рано. В семь.
— Я пойду, наверно.
— Не останетесь?
— Неа...
— Да чего тут, подумаешь — ночку скоротать. Зато утром раз-два и получим.
— Конечно.
— Можно на вокзал пойти посидеть...
— Ну, там своих хватает.
— Да тут рядом лавочек полно, чего мучиться?!
— Киса неугомонная какая...
— Скучно одной, поди.
— Сейчас они кончат, наверно. Пора.
— Интересно, а много привезли?
— Много. Нам хватит.
— Хорошо бы...
— Вон та женщина идет.
— Она записывает?
— Ага.
— Володя! Положи на место.
— Мам, я немного.
— Положи, кому говорю!
— Кис, кис... иди сюда...
— Слушай, гони ее к черту, облезлую эту!
— Ленок, масляный блинок...
— Ты все хулиганишь. Проколю насквозь. Оп!
— Ой, больно... Ой! Ленка! Не хулигань, он же острый...
— Умри, презренный... на... на... оп!
— Ленка! Щас сломаю!
— Хоп... хоп!
— Дай сюда... вот так...
— Ой... больно! Что ты! Мамочка!
— От-дай... от-дай...
— Караул... ой! Мама!
— Тысяча двести двадцать шестой.
— Кропотов.
— Тысяча двести двадцать седьмой...
— Саюшева.
— Тысяча двести двадцать восьмой.
— Покревский.
— Так... Тысяча двести двадцать девять.
— Бородина.
— Бородина...
— А когда перекличка?
— В три часа ночи первая, в шесть вторая.
— А почему так неудобно?
— Караул... Вадим... Ой! Хам!
— Тысяча двести двадцать... извиняюсь, тридцать.
— Сохненко.
— Тысяча двести тридцать один.
— Болдырев.
— Тысяча двести тридцать два.
— Герасимова.
— Тысяча двести тридцать три.
— Николаенко.
— Тысяча двести тридцать четыре.
— Гутман. Гутман...
— Так. Тысяча двести тридцать пять.
— Мы.
— Кто — мы?
— Алексеев... Вадим...
— Тысяча двести тридцать шесть... девушка! Говорите или нет!
— Трошина.
— Как маленькие.... Тысяча двести тридцать семь...
— Заборовский.
— Тысяча двести тридцать восемь.
— Локонов.
— Тысяча двести тридцать девять.
— Самомудова. А когда перекличка?
— В три и в шесть. Тысяча двести три... сорок. Сорок.
— Боканина.
— Тысяча двести сорок один.
— Рысько.
— Тысяча двести сорок два.
— Коноваленко... скажите, а хватит нам там?
— Хватит, хватит... Тысяча двести сорок три.
— Зотова. А говорил, что на руках писать будут.
— Зачем руки пачкать. Вы лучше запомните получше номер.
— А на перекличке что кричать — номер или фамилию?
— Мы вам номер кричим, а вы отвечаете свою фамилию.
— Ясно...
— Тысяча двести сорок... сорок четыре.
— Иванова.
— Тысяча двести сорок пять.
— Хохряков.
— Тысяча двести сорок шесть.
— Никитская.
— Тысяча двести сорок семь.
— Коржев.
— Тысяча двести сорок восемь.
— Сатуновский.
— Тысяча двести сорок девять.
— Грамматикати.
— Как?
— Грамматикати.
— Так. Грамматикати... Тысяча двести пятьдесят.

— Монюкова.
— Так. Чего это вы так петляете...
— А тут уютней. Видите, переулочек прохладный какой.
— Вижу.
— Ну вот, их записали, теперь идите к нам. Тут и посидеть можно.
— У них...
— Володька!
— Ну, Лен, теперь мы куда хотим, туда и смотаемся.
— А мне что-то никуда не хочется. Устала, как собака.
— Устала?
— Ага.
— Да брось ты.
— Честно.
— Товарищи...
— Темнеет как быстро.
— А может, на вокзал пойти?
— Я тут останусь, Петь.
— Значит, я за вами. К трем подойду.
— Товарищи, а давайте по скверу расположимся в порядке очереди?
— Давайте.
— Конечно, удобно и лавочек полно.
— Идем...
— Только не спешите, всем хватит места.
— Пошли, Лен...
— Куда еще?
— В сквер. Вон он, рядом. Идем.
— Волоки меня... упаду!
— Ладно, не валяй дурака, пошли, а то лавочки займут.
— Липы толстые какие.
— Он старый, наверно...
— Вон там.
— Нет, он за мной.
— Осторожней, тут проволока торчит...
— Смотри, как заняли быстро... а мы где?
— Вон там, скорее!
— Я так не могу... Вадим... ой...
— Сюда иди...
— Тут мокро...
— Мы здесь, за вами.
— Да, да.
— А лавочка горячая какая... смотри...
— Здорово...
— Она весь день грелась... положи руку...
— Тепло как...
— А здесь удобно, здоровски!
— Ага. Прислонись ко мне.
— Ой, совсем как в кресле.
— Мы вам не мешаем?
— Нет, нет, ребята.
— А хороший скверик, правда?
— Ага. И лавки целые. Так хорошо сидеть.
— Сидела бы и сидела.
— Положи сюда гвоздики.
— Товарищи, а мы по очереди сидим?
— Вроде...
— Не перепутать бы.
— Да не спутаемся, что, маленькие, что ли...
— А быстро темнеет как...
— О... Битлов завели. Слышишь?
— Ага... где-то...
— Вон в том доме.
— Наверно.
— Тикет по райд... точно...
— Это в том окне, наверно, которое горит.
— Ага... Шииз гонна тикет по райд, шииз гонна тикет то раааайд... хорошая запись...
— А говорят, что в Москве неба не видно. Вот, смотри.
— Шииз гонна тикет то раааайд, шиз донт кер!
— А хорошо тут...
— Нау пипл донт кер... сто лет не слышал.
— Смотри, звездочки.
— Ты у меня, как звездочка. Русалочка...
— Не надо, Вадим. Слышишь?
— Русалка...
— Вадим... ну, Вадим...
— Молодые люди, вы мешаете.
— Чего?
— Мешаете!
— Смотри, все уже дремлют.
— Настоялись. А здесь вообще здорово спать. Уютный уголок. Я сто лет на природе не спал, а ты?
— Я тоже.
— Положи мне голову на плечо.
— Не больно?
— Нет, что ты. Тебе удобно?
— Ага... Ооооааахххх... ноги отнимаются...
— Я вообще тоже перегрелся немного...
— Давай слегка вздремнем, а потом погуляем...
— Давай... Смотри, все как сурки.
— Чего же ты хочешь...
— Ит вонт би лонг йе, йе, йе, йе! Ит вонт би лооонг...
— Молодые люди, может, угомонитесь, а?
— Хорош болтать, парень, завтра допоешь...
— Спи, слышишь...
— Ладно, сплю...
— Тепло как...
— Прохладно что-то...
— Апчхи!
— Уаах... ой...
— Так вот... ага...
— Подвиньтесь немного...
— Ааа... пожалуйста, пожалуйста...

— Прикипели, бля...
— Епт... тоже придумал...
— Уаааээх... аааааэээх...

— Апчхи!.. апчх... пчхи!!. Господи... ааапчхи!!
— Не холодно?
— Неа... господи...

— Тише, Петь...
— Мммм... ммм...
— Фууу... фуу...

— Володя... ложись сюда... Володя... ножки сюда...

— Фу... фу...
— Ммм... мм...
— Володя, не ворочайся...
— Хааа... аах...

— Лежи, не вертись... не вертися...

— Господи...

— Поверил ему... дурак...
— Спи, ладно...
— Хорошо-то как...

— Мммм.... ммм...
— Уааах.... ааэээхххааа... уахэаа...

— Руку так вот... удобней...

— Фууу.... фууу...
— Спи, спи... Володя...

— Гады, бля...

— Апчхи!
— Вбилы, а ен вмэр... хосподи...

— Фууу...
— Сам... ммм... сам и это...

— Тысяча двести тридцать пять! Тридцать пять!
— Вадим... Вадим, проснись!
— Тридцать пять!
— Фууу... Алексеев, Алексеев!
— Что за черт! Чего вы дрыхнете! Тысяча двести тридцать шесть!
— Трошина...
— Фууу... черт... ой... ууу...
— Холодно...
— Фууу...

— Вадим! Вадим! Вадик!
— Что... чего такое... чего ты...
— Вадик! Ну что же ты! Проснись!
— Что? Что случилось?
— Идет женщина. Перекличка! Что, что...
— Где?
— Да вот, не видишь?
— Аааа...
— Ты спал, как сурок... Спишь и спишь...
— Уааах... ногу отсидел... как макаронина...
— Давай, Вадим, давай...
— Чего давать-то? Сама подойдет... Брр... прохладно, однако...
— Все уже давно стоят, ты спишь только.
— Серьезно? Правда... Ааа... вон они...
— Пошли скорей.
— Пошли... ой, нога не идет...
— Ну вот, что я подпорка, что ли...
— Брось, комиссар, не дотащишь.
— Остряк... Пошли скорее. Говорят, половина очереди слиняла.
— Правда?
— Говорят.
— Это хорошо. Ой...
— Ну, что ты, как пьяный! Дурачок...
— Мы здесь, кажется...
— Да. За мной.
— А чего она пишет?
— Номера вычеркивает.
— Это которые ушли?
— Ага.
— Мам, я писать хочу...
— Иди вон туда и пописай... иди...
— Вас, молодой человек, ночью добудиться не могли никак.
— Ааа... да. Вспоминаю. Я, прям, провалился куда-то.
— Девушка ваша растолкала. А то б она вычеркнула.
— Чего, такая суровая?
— Да тут будешь суровым — обойти всю очередь.
— А она что — сама согласилась на это?
— Сама.
— А что ей за это будет?
— Сейчас получит первой.
— Здорово...
— Так... товарищи... значит, те номера, которые не откликаются, я вычеркиваю. Тут за ночь произошли кое-какие изменения... многие ушли...
— А порядок тот же остался?
— Нет, то есть да. Номера у всех свои. Просто выбывшие номера я не зачитываю. Пропускаю...
— Тысяча двести двадцать восемь.
— Покревский.
— Тысяча двести двадцать девять.
— Бородина.
— Тысяча двести тридцать.
— Тысяча двести тридцать.
— Вычеркиваю... Тысяча двести тридцать один.
— Болдырев.
— Тысяча двести тридцать два.
— Герасимова.
— Тысяча двести тридцать три.
— Тоже нет?! Тридцать три!
— Вычеркиваю. Тысяча двести тридцать четыре.
— Гутман. Здесь я.
— Тысяча двести тридцать пять.
— Алексеев.
— Тысяча двести тридцать шесть.
— Трошина.
— Тысяча двести тридцать семь.
— Заборовский.
— Тысяча двести тридцать восемь.
— Вычеркиваю. Тысяча двести тридцать девять.
— Самосудова.
— Тысяча двести сорок.
— Боканина.
— Тысяча двести сорок один.
— Вычеркнем товарища... Сорок два.
— Коноваленко. Тут мы...
— Тысяча двести сорок три.
— Зотова.
— Тысяча двести сорок четыре.
— Иванова.
— Тысяча двести сорок пять.
— Хохряков.
— Тысяча двести сорок шесть.
— Нет... Тысяча двести сорок семь.
— Тоже... Тысяча двести сорок восемь.
— Сатуновский.
— Тысяча двести сорок девять.
— Грамматикати.

— Ага... Тысяча двести сорок... пятьдесят...
— Монюкова.
— Тысяча двести пятьдесят один.
— Вычеркиваю. Пятьдесят два.
— Барвенков.
— Тысяча двести пятьдесят три.
— Воронина.
— Тысяча двести пятьдесят четыре.
— Васина.
— Так. Васина. Ну, что, все здесь?
— Все, вроде.
— Так. Теперь в том переулке...
— Скажите, а почему очередь не двигается?
— Торговать еще не начали.
— А когда начнут?
— В семь.
— Скоро уже...
— Да чего вы волнуетесь — сейчас быстро пойдет.
— А вы точно знаете, что каракулевый воротник?
— Да я видела своими глазами.
— Это здорово. Он и красивее, и лучше.
— Конечно.
— А производство чье?
— Турция.
— А не болгарские разве?
— Да что вы. Турция самая настоящая. Поэтому и очередь такая.
— У турков выделка мягче. Они кожу как-то обрабатывают умело.
— И она такая приятная, темно-коричневая...
— Подвинемся, давайте?
— Давайте.
— Вы не студенты случайно, молодые люди?
— Она студентка, а я нет.
— А где вы учитесь?
— В текстильном.
— Это очень хорошо. Нашьете нам красивой одежды.
— Куда уж нам.
— Что ж вы в свои силы не верите?
— При чем тут мои силы...
— Ну, это вы зря. Мы в вашем возрасте просто горы готовы были своротить.
— Ну и своротили?
— Молодой человек, а я, между прочим, не с вами разговариваю.
— Зато я с вами.
— Очень вежливо.
— А что такого?
— Ничего такого! Хамить не надо. Что такого...
— А кто хамит?
— Вы хамите.
— Я?
— Вы.
— Лен, я хамлю?
— Да ладно тебе, не заводись...
— Да он первый заводится.
— Успокойся.
— Да я спокоен. Это он слюной брызгать начал.
— Парень, хорош. И так стоять муторно...
— А что я-то?
— Да хватит, хватит. Попиздели и хватит...
— Слушайте, мужчины! Может, кончим ругаться?!
— Молчу, мать, молчу...
— Смотри, Володь, голуби какие. Видишь?
— Ага. Мам, а дай я хлебца покрошу им.
— На... немного... вот. Иди, только не пугай.
— Говорят, эти голуби разную заразу разносят. Эпидемии, холера там всякая...
— Да ну, глупости.
— Серьезно. Я в газете читал.
— Как вы думаете, начали торговать?
— Пора бы. Десять минут уже.
— Восьмого?
— Восьмого.
— Я отойду, сигарет купить.
— А что, киоск с семи?
— Должен, вроде...
— Купите мне, если будет. «Яву» или «Пегас». Что будет.
— Мам, дай еще хлебца!
— Нету, хватит.
— Ну дай! Видишь они поклевали. Дай!
— Ну на, на...
— Двигаемся, товарищи.
— Слава богу...
— Пошли, Паш...
— У вас платье помялось сзади.
— Сильно?
— Нет, не очень, но мятое.
— На скамейке на этой.
— Двигаемся, двигаемся.
— Володя, хватит. Иди сюда.
— Мам, чуть-чуть...
— Иди, слышишь!
— Смотрите, а те за нами.
— Ага.
— Большая все-таки очередь...
— Да...
— Очередища такая...
— Давайте поактивней, ребят.
— Лен, это тебя касается.
— Иду, иду... сам не отстань...
— Быстро пошли как.
— Наверно, очередь подтягивают.
— А турецкие и сшиты лучше. У них в талии поуже. В болгарских утонешь сразу.
— У турецких пуговицы красивые. Знаете, такие кожаные...
— Кожаные. Знаю.
— А солнце уже встало давно.
— Конечно.
— Как сегодня, жарко будет, не знаете?
— То же самое вроде.
— Ну, мы до девяти купим?
— Должны.
— Пошли, пошли как.
— Действительно, что-то уж очень быстро.
— Да так и должно, при нормальной торговле.
— Если б так всегда очередь шла.
— Слава Богу... во, вышли... ой, мамочка моя... народу-то
— Что это такое?
— Кошмар какой-то... а где очередь?
— Чего они там столпились...
— Фууу... сюрприз за сюрпризом...
— А как же? Где что?
— Идиотизм какой-то...
— Товарищ, а что это такое? Почему толпа такая?

— Черт их знает. Велели всем подойти.
— Кому — всем?
— Всей очереди.
— Еп твою мать... я-то думал, покупают уже...
— Ладно, погоди, вон легавый идет...
— Щас вякнет что-нибудь...
— Поебень какая...
— Действительно, а какого черта собрали!
— Давайте послушаем...
— Может, кончились?
— Да быть не может. Вечером привезли полно...
— ТОВАРИЩИ, ПРОСЬБА НЕ ШУМЕТЬ.
— Неужели столько стоит...
— Отойди, там грязь...
— Женщина, платок упал у вас...
— Спасибо.
— Ленок, иди ко мне...
— Продвиньтесь немного, товарищи...
— ТОВАРИЩИ! ЧТОБ У НАС С ВАМИ БЫЛ ПОРЯДОК, НАДО ВЫСТРОИТЬ РОВНУЮ ОЧЕРЕДЬ.
— Как это — ровную?
— Чего, за этим и собрались?
— Давайте отпускайте побыстрей, чем трепаться!
— Дурью мучится идиот...
— ТОВАРИЩИ! ВЫСТРАИВАЕМСЯ ПО ОДНОМУ!
— Как же по одному? На кой черт?!
— Нет, ну это безобразие! Стояли же нормально!
— Надо пожаловаться на него.
— А торгуют, не знаете?
— Вроде торгуют.
— Все равно грузины здесь.
— Ааа... это бесполезно. Они вперед нас пролезут.
— ВЫСТРАИВАЕМСЯ ПО ОДНОМУ, ТОВАРИЩИ!
— Зачем это нужно?!
— С другой стороны, так уж никто не пролезет.
— Да ну вас...
— Ну, чего, пошли назад?
— Сволочизм какой...
— ТОВАРИЩИ! ЗДЕСЬ МЫ УСТАНОВИМ ТУРНИКЕТЫ, ЧТОБ ПОСТОРОННИЕ В ОЧЕРЕДЬ НЕ ПРОНИКАЛИ! И ДВИЖЕНИЕ БУДЕТ ПО ТУРНИКЕТАМ! ВЫСТРАИВАЙТЕСЬ ПО ОДНОМУ, ПО СВОИМ НОМЕРАМ.
— Вообще с турникетами хорошо...
— Да ну... одна каша...
— Пошли... ладно...
— Сень, возьми авоську.
— ПО ОДНОМУ, ПО ОДНОМУ! А ШУМЕТЬ И ТОЛКАТЬСЯ НЕЗАЧЕМ!
— Что за дураки...
— Не ворчи.
— Не видно, торгуют они?
— Да отсюда не увидишь ни черта... не знаете, торгуют там, а?
— Понятия не имею... не торгуют, не знаете?
— Должны бы... не видно... не продают, а?
— Черт знает... надо б подойти... вам не видно, молодой человек?
— Нет.
— А вам?
— Торгуют.
— Точно?
— Точно.
— Вы видели?
— Нет, вон он ходил. Ровно в семь и начали... можно пройти?
— Да-да, конечно...
— Это хорошо...
— ТОВАРИЩИ! РАЗБЕРИТЕСЬ ПО СВОИМ НОМЕРАМ! РАЗБЕРИТЕСЬ!
— А много продавцов?
— Двое.
— Как и вчера?
— Ага.
— Ну вот, теперь расходиться час будут... можно побыстрей там?
— Это передние медленно идут...
— Ну, поторопите их!
— Идите и поторопите, быстрая какая...
— Ползут, как черепахи...
— Хватит ворчать-то... с утра ворчит...
— Ну, пошли опять по знакомой улице...
— А бочка где? Не видно что-то...
— Бочка дальше, в том дворе.
— Аааа... да, да. Там песочница еще...
— Да. Песочница.
— Ленусик... ау, я здесь...
— А я ищу...
— Вон бочка наша. Только не торгует никто.
— Что ж тебе с утра прям торговать начнут...
— А хорошо б кваску тяпнуть...
— Чего захотел. А пива не хочешь?
— Пива не хочу. А вот пожрать не мешало. Пошли чего-нибудь купим?
— А где?
— Да где-нибудь.
— Надо сначала на место встать. Щас придем, тогда пойдем.
— Ты рифмами заговорила.
— Учись, пока жива...
— Учусь, как Ленин завещал.
— Во-во, учись.
— Учусь...
— Учись-учись...
— Учусь-учусь... чего-то не разберутся там...
— Щас выйдем в родной переулочек и разберемся.
— Галантерея закрыта еще.
— А что такое?
— Да мелочь там...
— Оп...
— Зачем ты выкинула?!
— А они завяли уже давно.
— Поставила б в воду и все. Чудачка.
— В какую воду? Где ты воду видишь?
— Ну... нашла бы...
— Найди сначала, а потом советуй.
— Не серчай, Еленка. Будет и на нашей улице праздник.
— Ты что, всегда так хохмишь?
— Ага. У меня на все случаи жизни припасено.
— Что?
— То самое.
— Остряк... а чего это... мы ж прошли переулок...
— Так теперь по одному будем стоять, значит, очередь больше растянется.

— И то правда.
— Да...
— Слушай, дай я сбегаю матери звякну.
— Беги.
— Смотри, а баба все в пальто...
— Мерзнет, наверно.
— В жару такую.
— Ну, щас-то не так жарко.
— А мне жарко что-то...
— Возле рынка должны квасом торговать.
— Да не всегда там торгуют...
— Уааах... хоть бы лавочки были какие...
— А во дворе должны быть. Товарищ, вы не видите, есть там лавочки во дворе?
— Детская площадка есть. Небольшие такие...
— И возле домов есть. Возле подъездов.
— Так, может, там рассядемся, товарищи? Чего стоять тут?
— Давайте, конешно...
— Загнемся туда, и все...
— Да. Выгибаемся во двор, выгибаемся!
— Пошли... иди занимай скорее...
— Только по порядку, по порядку! В порядке очереди!
— Куда лучше!
— Дружней, дружней...
— И правда, так настоишься, действительно...
— А зеленый дворик...
— Люда, мы за ними.
— Вон отсюда лучше.
— Володя, дай руку.
— Прямо по подъездам, товарищи!
— Садись сюда...
— Подвиньтесь-ка...
— Еще место есть...
— Вот и все. А то стояли, стояли...
— А это занято место, отошел он...
— На ту лавочку.
— Хорошо, что очередь пореже стала.
— Витек, садись поплотней.
— Тут тесно что-то получается... может, на ту пойдем?
— А там сидят уже...
— Ну тогда подвиньтесь немного...
— Куда двигаться-то?
— Ну немного хотя бы.
— Рит, подвинься.
— На этих лавках обычно старухи сидят. А теперь мы у них отобрали законные места!
— Мужчина, ну хватит, может, толкаться?!
— А я что, толкаюсь?
— Толкаетесь!
— Да никто вас не толкает.
— Сидит и локтем пихается.
— Да ничего я не пихался. Мы кроссворд разгадываем.
— Хоть бы извинился. Спорит еще.
— Чего мне извиняться?
— Ничего! Совесть надо иметь!
— Вы бы и поимели.
— Ладно, друг, ты попридержи язык-то.
— Сам попридержи.
— Сидит и пихается. Хам!
— Сама ты хамка. Из-за пустяка разоралась...
— Хам!
— Дура ты, епт...
— Мы вот щас милицию позовем.
— Ага. Зови. Прибегут.
— Молодой человек, вы в общественном месте находитесь!
— Она тоже тут находится.
— Вам замечание делают, а вы огрызаетесь.
— Хамит еще!
— Сама ты хамишь.
— Дурак чертов...
— Дура ты, епт.
— Слушай, парень, кончай ругаться!
— А чего она привязалась?
— Веди себя нормально.
— Такие вот и лезут без очереди. Хамы.
— Это ты без очереди влезла, сидит воняет тут! Дура!
— Дурак чертов!
— Кончайте ругаться, что вы, как дети!
— Дебильная...
— Лавочка двигается.
— Ага, уже...
— Я ж говорил, что быстро пойдет...
— Встаем, товарищи...
— Лена, не отставай.
— Садись ты с ней, я с пиздой с этой не сяду...
— Во... тут прямо цветник. Хорошо.
— Подвиньтесь немного...
— А некуда больше.
— Немножко хотя бы.
— Пожалуйста.
— Вот, нормально...
— Саша, на, почитай, я без очков не вижу...
— Все подряд?
— Ага... подряд...
— Так. Продается. Стереомагнитофон «Маяк-203».
— Ага...
— Швейная машинка подольского завода.
— Ага...
— Разборный гараж.
— Так...
— Новый югославский палас.
— Так...
— Новый диван из холла «Виру».
— Ага...
— Вертушка «Пионер».
— Так...
— Старинная мебель красного дерева.
— Ясно...
— Пластинки «Курс немецкого языка».
— Ага...
— Звуковой кинопроектор «Радуга».
— Понятно...
— Недорогое немецкое пианино «Блютнер».
— Так...
— Японская стереомагнитола «Санио-9940».
— Ага...
— Вязальная машина «Северянка».
— Ага...
— Новые колонки 35 АС.
— Ага...
— Рояль «Арнольд». Недорого.
— Так...
— Горные лыжи «Торнадо».
— Ага...
— Монгольский ковер 3×4.
— Ага...

— Видеомагнитофон «Ломо».
— Ага...
— Пианино «Лира».
— Так...
— Магнитофон «Весна-306».
— Ага...
— Модель детской железной дороги.
— Так...
— Фотоаппарат «Никон».
— Ага...
— Полдома.
— Ага...
— Сборно-разборный металлический гараж.
— Так...
— Электрофон «Вега-108».
— Ага...
— Картина, старинная бронза.
— Ага...
— Усилитель «Бриг-001», стереокатушки.
— Ага...
— Стойка «Феникс-005».
— Так...
— Сервиз «Мадонна» на 12 персон.
— Ага...
— Трехстворчатый шкаф красного дерева.
— Ясно...
— Марки, монеты, значки...
— Ага...
— Надувная лодка с мотором.
— Ага...
— Дедушка, переходить надо...
— Правда?
— Вон уже, смотри.
— Переходим, товарищи?
— Сейчас. А что там... можно уже, ребят!
— Да.
— Встаем.
— Ленок, пошли.
— Здесь видишь, как быстро.
— Да. Если такими темпами пойдет...
— Смотри, они не за нами были?
— Вы не за нами, случайно?
— Да, да. Я перепутал...
— Садись.
— Смотри, поломана.
— Ничего, места хватит.
— А красивые у тебя босоножки.
— Нравятся?
— Очень. А содержимое еще больше.
— Да уж, да уж... Это финские.
— Серьезно, красивые.
— Сейчас модны серебряные плетенки. Видел?
— Видел.
— Вот. Я скоро достану себе.
— Ты муравья придавила.
— Бедненький...
— Убийца. Агрессор.
— Да, я агрессор. Я горжусь этим.
— Муравьишка полз, полз, а ты его каблучищем примяла.
— Ну я ж говорю, что я агрессор.
— Товарищи, я, к сожалению, не могу больше стоять.
— Почему?
— На работу пора. И так десятый час уже...
— Да...
— А может, я все-таки за вами буду, а?
— Пожалуйста.
— Я б в обеденный перерыв подскочил.
— Ну, до обеденного мы купим, это точно...
— То-то и оно. Но на всякий случай, я за вами.
— Хорошо.
— Товарищи, я к вам с той лавочки. Просто в том вон доме есть столовая.
— С улицы?
— Да. И мы решили прямо в порядке очереди заходить, ведь покушать все хотят.
— А чего, правильно.
— Так что эта лавочка за нами, а вы за ней, хорошо?
— Ага. Спасибо.
— Нормально. Теперь нам и рыпаться не надо.
— Выйти туда, что ли...
— Да зачем, зайди за забор да отлей...
— И то верно.
— Он тоже стоять не будет?
— Нет, он щас придет.
— Говорят, у этих подкладка хорошая.
— Стеганая?
— Да. И мягкая такая, шелковая.
— Это хорошо. А то есть совсем без подкладки — один фарс. А с подкладкой теплей.
— Теплей, конечно.
— Да и без подкладки они теплые тоже.
— Вообще-то бывают ничего и без подкладки.
— Но все равно с подкладкой лучше.
— Лучше. С подкладкой получше...
— А она отстегивается?
— Вот это не знаю.
— Должна бы.
— Наверно, отстегивается.
— А может, и нет.
— Если югославские, то должна.
— Должна?
— Ага.
— Тогда совсем хорошо.
— Вон, они двигаются уже.
— Ладушки. Встаем, дядь Сереж...
— Погоди, погоди, дай людям встать.
— Двигаемся?
— Двигаемся.
— Оп-ля...
— Володя, иди место занимай.
— Таких дворов щас не делают.
— Так это ж довоенные дома...
— Тогда строили хорошо.
— Хорошо, конечно. Вон, кирпичи какие...
— А щас понашлепают плит этих, а толку никакого.
— Правда, строят быстро.
— Быстро, да плохо.
— Да, плоховато.
— Ну что, нам до столовой одна лавочка осталась?
— Ага.
— А она с улицы, да?
— Да.
— А балкончики ничего.
— Хорошие балконы. Широкие.
— И потолки, наверно, большие, высокие.
— Да. Тогда на потолках не экономили.
— Точно. А щас на всем экономят.
— Ага.

— Тогда, я помню, как первое апреля — удешевления, понижения, понимаешь, цен.
— А щас наоборот — дороже и дороже.
— Да. А все Сталина ругали.
— А у нас только и могут — ругать.
— А он войну выиграл, страну укрепил. И дешевле все было. Мясо дешевое. Водка три рубля. Даже меньше.
— И порядок был.
— Конешно, был. На двадцать минут опоздаешь — судят.
— Кажется, на пятнадцать.
— На двадцать. Моя жена покойная однажды весной через Урал бежала, по льдинам, чтоб на завод успеть. Автобус сломался, и она побежала. Вот! А кто теперешний побежит?
— Да, смешно сказать.
— Вон мастер знакомый говорил, я, говорит, захожу в раздевалку, а там в домино вся бригада зашибает. Я им — а ну, идите работать! А они ему — матюгом.
— Работнички. Только пьянствовать и умеют.
— А вот посадили бы всю бригаду, и другие почесались бы.
— Почесались бы, а как же.
— А то пьянствуют да прогуливают.
— И воруют. Все продавцы воруют.
— Еще как! У них все есть, все! А на прилавках — пусто.
— Конечно, у них клиентура своя. Ты мне, я тебе.
— А нам — фигу с маслом.
— Я однажды зашел жаловаться на продавщицу, нахамила мне, зашел к директору, а там своя очередь — колбасу копченую берут!
— По своим значит.
— Ага, по своим. Я говорю, а ну дайте мне! А то всех заложу к чертовой матери! Злой был, как черт. Так что ж, дали!
— А куда они денутся. Они ж трусы все.
— Дали два батона, как миленькие.
— А я так вот подхожу однажды к мяснику, и говорю мне килограмма три хорошего мясца бы. И подмигнул ему.
— Вынес?
— Вынес, а как же. Рубль сверху дал ему. А куда денешься? Ко мне теща приехала из Кировограда. Кормить-то надо.
— Конечно.
— А при Сталине разве творилось такое?
— Порядок. И работали все на совесть.
— Еще как. Нормы перекрывали.
— А сейчас слесаря уволить не могут: права не имеют.
— А главное — уволят, а на его место кто?
— Некого, конечно.
— А Брежневу наплевать.
— А что Брежнев сделать может? Система такая.
— Да... вон очередища какая.
— Ленок, я за газетой сбегаю.
— Беги. А мне купи какой-нибудь журнальчик, «Крокодил» там или еще что...
— Ага...
— Володя, отойди от подъезда.
— Мам, я посмотрю только.
— Отойди!
— Мам, ну немного...
— Да что ты там интересного нашел?
— Мам, ну чего ты!
— Иди сюда!
— Вась, одиннадцати нет еще?
— Нет...
— Сходим тогда, возьмем чего-нибудь?
— Давай.
— Красного какого-нибудь.
— Давай.
— А то башка гудит что-то...
— Тут недалеко, я знаю.
— Совсем хорошо.
— А там у них овощной, не знаете?
— Да. Овощной.
— Он с десяти или с девяти?
— Наверно, с десяти.
— Купил? Так быстро?
— А чего ж. Одна нога здесь, другая там...
— Спасибочки.
— Тааак. Что здесь...
— Смотри, пошли, товарищи.
— Это в столовку за ними?
— Ага.
— Володя, давай руку!
— Хоть проглотим чего-нибудь...
— Ой, насиделась, нога онемела...
— Идем, идем скорей...
— Ух ты, а тут тоже порядком народу...
— Так это все из нашей очереди. Вон женщина в красном.
— Да, да. Тогда хорошо. Не зря постоим.
— Пройди туда. Там начало.
— Я поднос возьму.
— Спертый воздух какой. С утра, а духотища какая...
— Меню там висит, посмотри.
— Простите, можно, я тоже посмотрю?
— Да, да...
— Так, сметана, салат овощной... Лен!
— Чего?
— Сметану будешь?
— Буду.
— А салат овощной?
— Буду.
— А солянку?
— Неа...
— Лапшу молочную?
— Неа...
— Тогда горячего нет... первого...
— А второе?
— Тефтели с макаронами.
— Нет, это не для меня...
— Окунь жареный с картофельным пюре.
— Лучше одно пюре.
— Кофе или компот?
— Кофе.
— Ладно... ты встала?
— Давно уж. Иди поближе...
— Ой, тут мокро...
— Разлили чего-то...
— А ты сюда встань.
— Смотри, поручень горячий какой... с чего бы это?
— Черт его знает...
— Но тут быстро, должно быть...
— Я что-то сметаны не вижу... может, нет?
— Есть, есть, я видела.

— Смотри, поднос какой.
— Чем его так?
— Краска какая-то...
— А мы место найдем?
— Найдем, не боись.
— Молодые люди, я отойду на немного.
— Пожалуйста.
— Так...
— Прекрати, Вадик...
— Тюк, тюк...
— Хулиган.
— Двигайся, двигайся...
— Ну вот, хоть хлеба возьмем.
— Скажите, а сметана есть?
— Дальше сметана.
— А есть?
— Есть.
— Женщина, кошелек потеряли.
— Ой, спасибо... все из-за тебя! Стой спокойно!
— А лапши больше нет?
— Нет.
— Вот те раз. Солянку возьмешь, Петь?
— Давай.
— Стакан дайте, пожалуйста, а то кончились.
— Там кофе в правом.
— Я полстакана возьму.
— Тут сметана хорошая, бери полный.
— Да ну...
— Паш, давай один поднос.
— На мой.
— Товарищи, двигайтесь быстрей! Торопиться не надо!
— Я за вами.
— Ага...
— Что у вас... двадцать шесть... семь... тридцать четыре.
— И хлеб у него.
— Так. А там... восемнадцать... девяносто две...
— Пожалуйста.
— Тридцать четыре... девять, девять, шестьдесят.
— А у нас вместе посчитайте.
— Рубль... рубль сорок две.
— Вот.
— Ваши пятьдесят восемь.
— Двигайтесь...
— Девять... двадцать шесть... так... семьдесят пять.
— У меня десятка.
— Ничего... девять... двадцать пять...
— Вы кофе пролили, мужчина...
— Черт... подносы скользкие... посчитайте вот...
— Тридцать девять... копейку найдете?
— Вот...
— Вы вместе?
— Да.
— Тридцать четыре... восемнадцать... хлеб... так... и у вас...
— Пожалуйста.
— Шестьдесят восемь.
— Лен, вон там столик есть...
— Там занято.
— Ну два места есть, идем.
— Можно пройти нам?
— Ага... Нина, посторонись...
— Встала на дороге и стоит...
— Ладно, Лен, не сердись... иди вперед...
— Не пролезешь...
— У вас не занято?
— Нет, нет...
— Так... ставь сюда...
— Сходи за ложками, я подносы уберу...
— Ага...
— Не знаете, сметана не кончилась?
— Да нет, вот мы взяли.
— Я пойду еще возьму.
— Такая хорошая?
— Да, неплохая. Видимо, еще не разбавили
— Держи, Ленок...
— Спасибо. Поднос поставь пока сюда. Потом уберем.
— Со сметанки начнем?
— Ага. Тут человек ее хвалил. За добавкой пошел.
— Мммм... ничего...
— Дай мне хлеба...
— На...
— А правда хорошая...
— Лен, ты про Венгрию хотела рассказать...
— Когда я ем, я глух и нем...
— Лады...
— ...
— .....
— ...
— .....
— Мммм... нормально...
— ...
— ... гнутую выбрал...
— Какие были... бери вот эту...
— Спасибо...
— ...
— ... ам и нет...
— Не могу больше...
— Оставь тому парню...
— Хам...
— ...
— .....
— А ничего готовят...
— Сносно...
— .....
— ...
— ... во, толстенькая какая...
— Повезло...
— На, бери, если хочешь...
— Ладно, ешь спокойно...
— ...
— ...
— ... мм... мм...
— ...пюре паршивое...
— Плохое?
— Ага... тьфу... гадость... сладкое какое-то...
— ... картошка... ммм... мерзлая, наверно...
— ... комки какие-то...
— Я говорю, оставь тому парню... ммм...
— ... остряк...
— ...
— ....
— ...
— ... ммм...
— ... ты быстро как управился...
— А чего ж...
— ...
— ... кофе холодный совсем...
— Да?

— ... попробуй... молоко одно...
— Фу... пенка какая... правда холодный...
— ...
— ....
— ...
— .....
— Дай салфетку.
— Последняя.
— А больше нет?
— Неа.
— Пополам. Держи.
— Спасибо. Ты настоящий друг.
— Ага.
— Ну вот, заморили червячка.
— Слегка.
— Тут разлито что-то. Рукой не влезь.
— Вижу.
— Ну, что, пошли?
— А куда спешить-то. Вон наша лавочка ест еще.
— Ну, давай посидим. Хотя тут места просто так не занимают.
— Подумаешь. Посидим и все.
— Давай... Правда тут душновато.
— Да не так чтоб очень.
— Возьми с того стола салфетку.
— Держи...
— Ну что, досталась вам сметана?
— Как видите.
— Неплохая, правда?
— Да. Единственное, что можно есть.
— Пюре гадкое у них.
— Если б одно пюре. Я котлету съесть не смог.
— Правильно, что мы не взяли.
— Вонь сплошная и жир. Понапихано черт знает что.
— Вы тоже в очереди?
— Да.
— У вас какой номер?
— Тысяча сто девяносто.
— Впереди нас.
— Ну, сейчас-то, наверно, мы какие-нибудь пятисотые.
— Да, подвинулись заметно.
— Вы не ходили туда смотреть?
— Нет.
— Говорят, там новый цвет завезли.
— Какой?
— Серо-голубой.
— Правда?
— Да. Мой сосед ходил смотреть.
— Ну и как, ничего?
— Приятный цвет. А главное, сшито все путем, элегантная вещь.
— Может, серо-голубые взять?
— Надо посмотреть сначала.
— Это конечно...
— А не знаете, на этих какая строчка?
— Вот это не могу сказать.
— Хорошо бы красненькая. Или оранжевая.
— Между прочим, там чай появился.
— Правда? Вадим, давай чаю возьмем, а то кофе этот муторный какой-то...
— Я пойду возьму.
— Иди и возвращайся с победой.
— Бу зде...
— А вы шутница.
— Это плохо или хорошо?
— Хорошо. Вы извините меня за глупое откровение, но вы очень, просто очень похожи на мою первую девушку.
— Господи...
— Серьезно... Это было жутко давно, но факт остается фактом.
— Действительно похожа?
— Очень. Когда вы сели, я даже испугался.
— Ну, а что страшного.
— Да не страшно, а просто элемент неожиданности.
— А где она сейчас?
— Понятия не имею. Это было в шестьдесят втором году, я поступил на первый курс и одновременно пошел работать в журнал.
— А вы журналист?
— Нет, хуже. Писатель.
— А кончили что?
— Литинститут.
— Как интересно...
— Да ничего интересного. Гнусное заведение. Вспоминаю с тоской и головной болью.
— А как звали вашу девушку?
— Лена.
— Меня тоже Леной зовут. Надо же.
— Я ж говорю, что это не случайно. Наверно, она умерла, чтоб в вас воплотиться.
— Ну, это вы слишком.
— Слушайте, Лена, а не сбежать ли нам с вами отсюда куда-нибудь в более приятное место?
— Куда?
— Я знаю один уютный ресторанчик. А до него сходим в Пушкинский. Там сейчас Мунк. Фантастический художник.
— А очередь?
— Серо-синие за мной. Достану свободно в любом количестве.
— А зачем же вы стояли?
— Писатель должен всегда все знать.
— Чего?
— Ну, толпу.
— Аааа... И вы ради этого стояли?
— А ради чего же?
— Интересно.
— Ваш друг уже выбивает чай.
— Да он не друг, мы в очереди познакомились.
— Совсем хорошо. Жду вас в двенадцать у входа в Пушкинский.
— Ну, вообще-то я не знаю...
— Леночка, не надо начинать наше знакомство с недомолвок.
— Нет, ну так сразу...
— А я вообще все люблю делать сразу. Ваш знакомый идет. Жду вас, до свидания...
— А вот и чаек.
— Молодчина.
— Любитель сметаны смылся?
— Ага.
— Забавный мужик. Одна борода чего стоит.
— Да... горячий... фуу...
— Мммм... ага...
— Уффф...
— ...
— Уфф...
— ...
— Уффф...

— ... ничего чаек.
— Не то что кофе.
— Да...
— Уффф...
— ...
— Уффф...
— ...
— ....
— ...
— ... уффф...
— ...
— Смотри... уффф...
— Дурак-то...
— Даа... уффф... уффф...
— ... кретин какой-то...
— Уффф... уффф... уффф...
— Уффф...
— Уффф... уффф...
— Уффф... уффф...
— Уффф... нормально...
— Уффф...
— Теперь хоть весь день не есть.
— Уффф... уффффф... уффф...
— У тебя щеки пылают,
— Уффф... уффф... уффффф...
— Не лопни смотри...
— Спасибо...
— Хороший чай?
— Хороший.
— Ух-ты... очередь какая...
— Теперь сметаны всем не хватит.
— Пошли отсюда.
— Ну, пошли...
— Разрешите...
— Пройди там.
— Хлеб раздавили.
— Ага...
— А вы уже здесь?
— Да. Как тут, ничего готовят?
— Нормально.
— В двенадцать перекличка будет.
— Точно?
— Точно.
— Это что, опять женщина пойдет?
— Нет, надо будет подойти самим, а там кричать будут.
— Ну чего, это даже лучше...
— Не знаю...
— Пошли...
— Фууу... хорошо как... Надышалась гадостью.
— Пошли на лавочку?
— Ты знаешь, я позвонить хотела.
— Так ты ж звонила.
— А мне подружке обязательно нужно.
— Ну давай. Двушки есть?
— Есть...
— Я на лавочку пойду.
— Ага... я пошла...
— Тари-ра-ра-ра-рам... та-рам...
— Слушай друг, не выручишь, а?
— А что такое?
— Да не хватает шестнадцать копеек.
— Чего ж так обнищали?
— Да так вот... выручи, а. Епт, купить и не хватает.
— А вы чего берете?
— Да огнетушитель за рубль девяносто.
— Говно такое пить...
— Ну, а хули, епт. Денег нет.
— А вы из очереди?
— Ну да. Я тебя помню, ты впереди нас. Поэтому и прошу.
— А водка есть там?
— Есть.
— Давай лучше водки выпьем.
— Давай. Там стоит один.
— А сколько денег?
— Мы пару хотели брать. До четырех хрустов не хватило.
— Вас двое, значит?
— Ага.
— На... полтора... пусть бутылку купит. И сырков каких-нибудь.
— Ага...
— Это вон там, что ли?
— Ага... пошли туда...
— Тоже очередища...
— Да, бля... понабежали с утра...
— Далеко стоит?
— Нет.
— А там хозяйственный?
— Ага...
— Маленький магазин, вроде...
— Хуевый... Ну, я пойду отдам ему.
— Ага. Я тут подожду.
— Давай.
— Тари-ра-ра-ра-ра-рам... ти-ра-рам...
— Погоди... я что-то не соображу... ага вот рупь...
— Пошли вместе...
— Ага...
— Тари-ра-ра-рам... ти-ра-рам...
— Там портвейн еще какой-то... тоже хуевый...
— Тари-ра-ра-рам, та-ра-рам...
— И сухое одно... а пива и в помине не бывает...
— Тари-ра-ра-рам... ра-ра-рам...
— Дайте пройти, мужики... иди сюда... Вась, вот парень с нами в доле. На.
— Чего?
— Возьми поллитру.
— Серьезно?
— Серьезно.
— Обрадовал.
— Ну так, епт. Мне всегда везет.
— Тари-ра-ра-рам... та-ра-рам...
— Я пойду пару сырков куплю.
— Купи один, достаточно.
— Купи пару, если не хватит, я дам еще... на... мелочь...
— Ага. Может, и на три хватит...
— Тари-ра-ра-рам...
— А ты сам его нашел?
— Да нет, он ко мне подошел.
— Аааа...
— Тут и бутылки принимают.
— Принимают.
— Ладно, я на улице подожду, а то здесь не протолкнешься.
— Я щас уже возьму...
— Тари-ра-ра-рам... ра-ра-рам...
— Сынок, а пива нет, не знаешь?
— Нет.
— А на той стороне нет нигде, а?
— Не знаю.

— Нет и на той. Там никогда не бывает.
— А не привезут сегодня, а?
— Черт их знает. Вроде нет, ребята спрашивали.
— Тари-ра-ра-рам...
— Сереж, на хуя ты отошел-то?
— А я тебя не дождался...
— Еп твою, а я тебя там ищу! Пошли.
— Тари-ра-ра-рам...
— Не толкайся, бать... хуль ты прешь...
— Я не толкаюсь...
— Тари-ра-ра-рам... тари-ра-ра-рам... коогда ты вернешься домоооой...
— Вот сырки держи...
— «Дружба». Неплохие.
— Ага.
— А там и мясной отдел есть?
— Есть. Только там нет ни хуя. Жена ходила утром, мы с ней вместе стоим. Ни хуя.
— А деньги она, значит, не дает?
— Там у нас в обрез. Она и не знает, куда я пошел...
— Ясно.
— Ну что, скоро он там...
— Щас возьмет.
— Смотри, сколько понабилось... охуели совсем...
— Ин вино веритас...
— Что?
— Истина, говорю, в ханке.
— Эт точно... я на ночь хотел взять погреться, жена скурвилась, не дала...
— Ничего, щас восполнишь.
— А что там... бутылка на троих. Понюхать только.
— Ты гигант.
— Ххе...
— Мужики, закурить не будет?
— «Беломор».
— Давай.
— Держи.
— Спасибо... спасибо...
— Тара-ра-ра-рам... тари-ра-ра-рам... когда ты вернешься домой.
— Отошли бы с прохода, ребят! Хуль стоите, мешаете?
— Ладно, не пизди, отец...
— Встали, бля, и стоят. Продирайся сквозь них...
— Тари-ра-ра-рам... тари-ра-ра-рам, ти-та-ри-ри-ри-ра-ра-ра-рам...
— Ну вот. Держи сдачу.
— Вон ему отдай.
— Да ладно, оставь себе на сигареты.
— Спасибо, парень.
— Где будем?
— Пошли вон туда...
— На ту сторону.
— Ага.
— А что там во дворе?
— Ну а чего такого?
— В подъезде лучше.
— Давай в подъезде...
— Дай в карман уберу, у меня глубокий...
— На...
— Тари-ра-ра-рам... тари-ра-ра-рам...
— Машина, Вась...
— Вижу...
— Ой, бля, насиделся на этих лавочках, спина болит...
— В тот двор пойдем?
— Пошли в тот...
— Ну я доволен, хоть огнетушители не купили.
— Такое говно пить. Охуели вы, что ли.
— Так денег не было...
— Лучше б чекушку купили, чем это...
— Направо, Вась...
— А может, в тот?
— Да нет, там поспокойней...
— Во, развороти двор как. Роют что-то...
— С кабелем что-то...
— И дерево задели.
— А хуль церемониться...
— Вот в этот пошли...
— Пшли, пшли...
— Ты что здесь прыгаешь? Вот серый волк утащит вместе со скакалкой.
— Не утащит.
— Утащит, утащит...
— Ау... прохладно как...
— На второй пошли.
— Топай вперед, руки назад.
— Слушаюсь, ваше благородие...
— Стены испоганили как, а... когда ж тут ремонт был?
— В старинные года, когда лягушки, бля, были господа...
— Давай на подоконнике...
— Открывай.
— Держи сырок.
— Ага.
— Падла... теперь не делают кепочек... ровная...
— Зубами подцепи...
— Ммм... опля...
— Ну чо, парень, первым.
— Спасибо.
— Держи.
— Будьте здоровы... фууу... аа
— Вась, ты теперь, я дотяну.
— ..... хааа...
— Чтоб не последняя... ой бля...
— Кинь ее в мусоропровод.
— Сдавать не будем?
— Да ну. Толкаться там.
— Поставим, пусть кто-то сдаст.
— Заботливый какой. Тебя б в тайгу на зимовье. Всем бы припасы оставлял.
— Не говори...
— А ничего пошло, а...
— Нормально.
— Слушайте, в двенадцать перекличка, говорят?
— Вроде.
— Успеем.
— А чего тут. Близко.
— Во... тепло разливается...
— Ну чего, пошли?
— Пошли.
— Смотри, там пол моют.
— А я не заметил.
— Слышь, мне мужик рассказывал, это, баба в магазин пошла — а мужа пол мыть заставила...
— Вместо себя?
— Ага. Он до трусов разделся и моет, нагнувшись. А яйца из трусов вывалились, а кошка увидела и вцепилась в них...

— Во, бля!

— Ага. Он как заорет, упал навзничь и об батарею.

— Ххе...

— Жена приходит, а он в крови валяется на полу. Вызвала скорую. Приехали, на носилки положили, а он по дороге очнулся...

— Живучий, бля...

— Очнулся и рассказал все санитарам. А те от смеха выронили его, и он пизданулся и ногу сломал!

— Ой, бля!

— А я тоже забавную историю слышал. Мужик растворителем чистил что-то ну и вылил в унитаз.

— А спустить забыл?

— Чего, ты тоже слышал?

— А. А потом сел посрать, покурил и папиросу туда выкинул...

— Ну. И на воздух взлетел.

— Ххе...

— А это быль, между прочим...

— Может быть...

— Ой, а ты все прыгаешь?

— Попрыгунчик...

— Попрыгунья стрекоза...

— Тари-ра-ра-рам... тари-ра-ра-рааам...

— Во, опять мини-юбки в моде...

— Только ножки толстоваты...

— И кривоваты...

— Тоже верно.

— Тожее, тожее верноо...

— Опять парить начало.

— Сегодня грозу обещали.

— Давно пора. Жарища такая стоит.

— Вишь, марево какое. Польет обязательно.

— Польет.

— Ну, поперли все на перекличку, народу-то...

— А где наши?

— Там, наверно.

— Вон та баба, значит, мы после...

— Где там?

— А вон они... вон идут...

— Так, а я здесь, кажется.

— Нашли нас?

— Нашел, еле-еле...

— А тронулись уже.

— Интересно, какие мы по счету?

— Скажут сейчас.

— Скажите, они точно полированные?

— Я сам видел.

— Хорошо. А то сейчас мода какая-то — не полировать.

— Ну, в матовой мебели есть своя прелесть.

— Есть, но все-таки...

— Володя, не крутись там.

— Парит как.

— Перед грозой, наверно.

— Еще не хватало...

— Леля, я здесь...

— У них ножки красивые — под старину.

— Да, я видела.

— А главное — вместимость большая. Столько ящиков.

— И замки элегантные.

— Замочки что надо. Под бронзу.

— У нас почти такой же сервант есть. Прямо почти.

— Это хорошо. Впишется, значит.

— Должен.

— Тари-ра-ра-рам, тари-ра-ра-рам...

— А где же подружка ваша?

— Да вот ума не приложу. Побежала звонить и нет что-то.

— Может, дела какие-нибудь.

— Да наверно.

— Или очередь большая...

— Не думаю. Тут свободно у автоматов.

— Вообще-то да...

— Уааах... жарища-то...

— Я тоже мокрая вся.

— Двигайтесь быстрей, товарищи!

— А там затор какой-то...

— Что такое?

— Пусть пройдут, потом наговорятся!

— Действительно! Идем, идем, никак не выйдем...

— Володя!

— Вон та женщина мне дала...

— Хорошо как.

— Ты оставь, не ешь сразу...

— Ирка, отстань.

— Нет, ну ты действительно все на меня повесил...

— Чего все?

— Все. Весь дом, вот и сейчас тоже.

— Ладно, хватит. Тут-то хоть помолчи...

— Володя! Иди сюда...

— Мам, я здесь.

— Ну вот. Ой, толпа какая.

— Господи, да что ж это такое?!

— Как была такая, так и осталась.

— Да это задние, наверно...

— Задние сзади идут! Какие это задние?!

— Да нет, это просто толпятся здесь.

— Может быть.

— Не может быть, а точно.

— Надо у милиционера спросить.

— А вон он. Он щас может сам скажет.

— А где женщина наша?

— Не видать.

— Встань поближе...

— Хуйня какая...

— Какой смысл стоять-то?!

— Ни хрена не двигаемся.

— Да нет, двигаемся, как так — не двигаемся...

— Вообще-то двигаемся.

— Это, наверно, сзади которые.

— Может, и так.

— Но а с какой стати они тут?

— Непонятно.

— Вон женщина.

— Нет, товарищи, ну чего паниковать зря? Есть очередь, номера. Вперед никто не влезет.

— Конечно. Чего гадать. Может, это просто любопытные.

— Ух ты, народищу сколько...

— Мама, иди в тенечек сядь...

— Лидок, не отставай.

— Вон эта женщина.

— Пойдемте поближе, а то не слышно...

— Она встанет повыше... вот, правильно...

— Да и на лавочку можно было.

— Ничего, так тоже хорошо. Видно всем.

— Пройдите поближе, мужчина...

— А вы сами пройдите.

— Тогда посторонитесь... встал и стоит...

— Тари-ра-ра-рам, тари-ра-ра-рам... когда ты вернешься домой...

— ТОВАРИЩИ! ПРОСЬБА НЕ НАРУШАТЬ ПОРЯДОК!

— Ну вот, ожил наконец.

— А мы услышим отсюда?

— Услышим, услышим...

— Лишь бы кричала погромче.

— ВО ВРЕМЯ ПЕРЕКЛИЧКИ НЕ НАДО ТОЛКАТЬСЯ!

— Володя!

— Товарищи, я буду читать, а вы... я буду...

— Погромче можно?

— Так не слышно ни черта...

— Говорите громче!

— Давайте поближе подойдем.

— А куда ближе, вон впереди народу сколько...

— ТОВАРИЩИ! НЕ НАДО ТОЛКАТЬСЯ! ОТОЙДИТЕ ОТТУДА!

— Я буду читать номера, а вы отвечать свои фамилии.

— А сколько уже получили?

— Погромче?

— Сколько прошли уже?

— Значит, сейчас покупает... номер... шестьсот семьдесят третий... да... семьдесят третий...

— Так мало?

— Я-то думал, мы уже близко...

— А что, разве далеко?! Немного осталось.

— Скажите, а не кончаются там?

— Нет. Товару много. Только что еще фургон привезли.

— ОТОЙДИТЕ ОТ ТУРНИКЕТОВ! ОТОЙДИТЕ!

— Если кто не ответит, я того вычеркиваю... Да, и еще... Номера выбывшие нами уже заполнены новыми людьми.

— Правильно. Чтоб не было путаницы...

— Слушайте, а может, просто вы фамилии зачитаете, а мы будем отвечать? А то так до обеда перекликиваться будем!

— А чего, правильно!

— Читайте фамилии одни!

— И так настоялись, черт знает что...

— Читайте одни фамилии. Кто не ответит — того вычеркнем.

— Конешно...

— Так логичней.

— Вась, епт, иди сюда!

— Ну что, фамилии одни?

— Читайте фамилии!

— Фамилии!

— Ну ладно... Значит, тогда я вон те номера не беру, которые за загородками... они уже покупать будут... так, значит, с номера... какой у вас? Женщина!

— Семьсот двадцатый. Кузьмина я.

— Так, семьсот двадцатый. Значит, каждый просто вычтет это число из своего известного номера и все будет ясно... Микляев!

— Я!

— Кораблева!

— Здесь!

— Викентьев!

— Я!

— Золотарев!

— Я!

— Буркина!

— Здесь мы!

— Кочетова!

— Я!

— Ласкаржевский!

— Я!

— Бурмистрова!

— Я!

— Федорова!

— Я!

— Столбова!

— Я!

— Смекалина!

— Я!

— Рыбаков!

— Вычеркиваю... Зверева!

— Я!

— Семенова!

— Я!

— Сердаков!

— Я!

— Глузман!

— Мы!

— Чистякова!

— Я здесь!

— Прикамская!

— Я!

— Разорваев!

— Здесь!

— Трупицына!

— Я!

— Карамышева!

— Я!

— Костенко!

— Я!

— Матвеевский!

— Я!

— Зайцева!

— Я!

— Файн!

— Я!

— Чабанек!

— Я!

— Фельдман!

— Я!

— Одесский!

— Я!

— Болотова!

— Я!

— Николаев!

— Я!

— Ромко!

— Я!

— Жуков!

— Я!

— Ногинский!

— Я!

— Бригите! Вычеркиваю... Егоров!

— Я!

— Петровский!

— Я!

— Хабалова!

— Я!

— Прохоренко!

— Я!

— Кривопальцев!

— Я!

— Асауленко!

— Я!

— Кравченко!

— Я!

— Асмолова!

— Я!

— Кабакова!

— Я!

— Городецкая!

— Я!

— Мастерков!

— Я!

— Давыдов!

— Я!

— Юркин!

— Я!

— Сушилина!

— Я!

— Федотова!

— Я!

— Колондыревский!

— Я!

— Сороковой!

— Я!

— Лужин!

— Я!

— Подберезовикова!

— Я!

— Знаменская!

— Я!

— Дзержин!

— Я!

— Баталов!

— Макс!

— Я!

— Симакова!

— Я!

— Казакова!

— Я!

— Токмаков!

— Я!

— Так... одну минуту... Марченко!

— Я!

— Алексеева!

— Я!

— Супонева!

— Я!

— Бриттен!

— Она отошла на минуту... здесь.

— Толубеева!

— Я!

— Спасский!

— Я!

— Гулак!

— Я!

— Рубинчик!

— Я!

— Понедельник!

— Я!

— Майоров!

— Я!

— Голинская!

— Леин!

— Тоже нет... Петров!
— Я!
— Цава!
— Я!
— Чаковский!
— Я!
— Попова!
— Я!
— Барановский!
— Я!
— Журавлева!
— Я!
— Карасев!
— Я!
— Вихрева!
— Я!
— Лукуткин!
— Я!
— Сахарова!
— Я!
— Женевский!
— Я!
— Каширина!
— Я!
— Петухов!
— Я!
— Ротенберг!
— Я!
— Даль!
— Я!
— Заводной!
— Я!
— Дворжак!.. Вычеркиваю...
— Здесь, здесь я!
— Чего ж молчите... Иванов!
— Я!
— Фидлер!
— Я!
— Харлампиева!
— Я!
— Комзолов!
— Я!
— Панофский!
— Я!
— Дмитриев!
— Я!
— Кочергина!
— Я!
— Павленко!
— Я!
— Виппер!
— Я!
— Мелентьев!
— Я!
— Иконников! Нет... Галчинский!
— Я!
— Петров!
— Я!
— Гиацинтов!
— Я!
— Климова!
— Я!
— Позднякова!
— Я!
— Фаворин!
— Я!
— Петрова!
— Я!
— Гуревич!
— Я!
— Лазарева!
— Я!
— Михайлова!
— Я!
— Гачев!
— Я!
— Орлов!
— Я!
— Ювалова!
— Я!
— Эпштейн!
— Я!
— Нариманов!
— Здесь!
— Хлебникова!
— Я!
— Хазанова!
— Я!
— Межирова!
— Я!
— Елистратова!
— Я!
— Добронравова!
— Я!
— Банкин!
— Я!
— Казакевич!
— Я!
— Волков!
— Я!
— Кривопальцева!
— Я!
— Рябинина!
— Я!
— Сотникова!
— Я!
— Рабинович!
— Я!
— Афиногенов!
— Я!
— Проткин!
— Я!
— Костылева!
— Я!
— Незабудкина!
— Я!
— Липай!
— Я!
— Ларькин!
— Я!
— Духанин!
— Я!
— Низаметдинов!
— Я!
— Митюкляев!
— Тут!
— Волшанинова!
— Я!
— Шрейбер!
— Я!
— Измаилов!
— Я!
— Бумажкина!
— Я!
— Кнут!
— Я!
— Доброва!
— Я!
— Светоносный!
— Я!
— Ярославцева!
— Я!
— Лесючевский!
— Я!
— Колесова!
— Я!
— Хмельной!
— Я!
— Зажогин!
— Я!
— Дахис!
— Я!
— Борисов!
— Я!
— Нарумбеков!
— Я!
— Хохмачев!
— Я!
— Ермолаев!
— Я!
— Кизякова!
— Я!
— Оксанова!
— Я!
— Пружанский!
— Я!
— Семенова!
— Я!
— Владимиров!
— Я!
— Гульченко!
— Я!
— Пошит!
— Я!
— Холина!
— Я!
— Ворожеева!
— Я!
— Недопюскин!
— Я!
— Молчанов!
— Я!
— Гликман!
— Я!
— Тамм!
— Здесь...
— Вахромеева!
— Я!
— Ребров!
— Здесь, здесь...
— Золотаревский!
— Я!
— Гринберг!
— Я!
— Толстой!
— Я!
— Ашаев!
— Я!
— Так... Ашаев... Ашаев... Левитина!

— Я!
— Травников!
— Я!
— Митяева!
— Я!
— Котомина!
— Я!
— Знахарцева!
— Я!
— Товарищи, ну ей-богу, отойдите отсюда! Я читать не могу!
— Отойдите, чего вы наваливаетесь!
— Мужчина, вам говорят!
— Сами же себя задерживаете!
— Встал и стоит!
— Да это сзади навалились...
— Брустман!
— Я!
— Харитонов!
— Я!
— Бялик!
— Я!
— Наседкина!
— Я!
— Рыбникова!
— Я!
— Литвинов!
— Я!
— Казанцев!
— Я!
— Клопов!
— Я!
— Захарова!
— Я!
— Равницкий!
— Я!
— Слуцкий!
— Я!
— Воронцова!
— Я!
— Горчакова!
— Я!
— Любеткина!
— Я!
— Новомосковский!
— Я!
— Пришвин!
— Я!
— Савостин!
— Я!
— Фельдман!
— Я!
— Коротаев!
— Я!
— Капустина!
— Я!
— Старцев!
— Я!
— Карапетян!
— Я!
— Оганесян!
— Я!
— Лпутня!
— Я!
— Петросянц!
— Я!
— Бовин!
— Я!
— Старостина!
— Я!
— Мегед!
— Я!
— Позднякович!
— Я!
— Царева!
— Я!
— Бубнова!
— Я!
— Банина!
— Я!
— Никодимов!
— Я!
— Октябрьский!
— Я!
— Всяшкин!
— Я!
— Жмудь!
— Я!
— Кропоткина!
— Я!
— Артамонова!
— Я!
— Васина!
— Я!
— Иванова!
— Я!
— Марков!
— Я!
— Люблинский!
— Я!
— Батурин!
— Я!
— Карпова!
— Я!
— Волопасова!
— Я!
— Перловский!.. Вычеркнем... Санина!
— Я!
— Бер... Бербутуллин!
— Здесь!
— Тимофеевский!
— Я!
— Израиль!
— Я!
— Кушнир!
— Я!
— Максимов!
— Я!
— Литинская!
— Я!
— Кузькина!
— Я!
— Волошина!
— Я!
— Васелия!
— Я!
— Крупенко!
— Я!
— Дымов!
— Я!
— Зайцевский!
— Я!
— Бобрин!
— Я!
— Кузовлева!
— Я!
— Николаев!
— Я!
— Марьина!
— Я!
— Кочубинский!
— Я!
— Викентьева!
— Я!
— Штейнбок!
— Я!
— Валериус!
— Я!
— Арбузова!
— Я!
— Кипренский!
— Я!
— Замусович!.. Вычеркнем... Власина!
— Я!
— Мамедов!
— Я!
— Крузенштерн!
— Я!
— Травченко!
— Я!
— Казакова!
— Я!
— Блинова!
— Я!
— Горская! Так... так... теперь... Баженова!
— Я!
— Трегубский!
— Я!
— Старкевич!
— Я!
— Каневский!
— Я!
— Рохлина!
— Я!
— Берберов!
— Не Берберов, а Бербетов. Здесь я.
— Так... Савостин!
— Я!
— Пинхус!
— Я!
— Кологривова!
— Я!
— Тропанец!
— Я!
— Дюкова!
— Я!
— Воскресенская!
— Я!
— Гитович!
— Я!
— Кобрина!
— Я!
— Шапкин!
— Я!
— Муханов!
— Я!
— Котко!

— Я!
— Извекова!
— Я!
— Шершеневский!
— Я!
— Исакова!
— Я!
— Яблочкина!
— Я!
— Юсаров!
— Я!
— Кири... Кирибеев или Сиреев!
— Киреев.
— Амбарцумян!
— Я!
— Дувушкина!
— Я!
— Макаренко!
— Я!
— Толстиков!
— Я!
— Ильяшенко!.. Вычеркиваю...
— Долматов! Долматов, а не Ильяшенко. Ильяшенко после!
— Как после? А, да. Долматов. Здесь?
— Да.
— Ильяшенко? А его нет?
— Нет. Ушел.
— Так. Холодный!
— Я!
— Шнайдер!
— Я!
— Борисова!
— Я!
— Костальский!
— Я!
— Пальцева!
— Я!
— Дружникова!
— Я!
— Кораблев!
— Я!
— Рюмина!
— Я!
— Постышева!
— Я!
— Рябченко!
— Я!
— Трусова!
— Не Трусова, а Турусова.
— Понятно... Кержинский!
— Я!
— Вожакова!
— Я!
— Модельхаев!
— А!
— Васькина!
— Я!
— Пак!
— Я!
— Чанов!.. Вычеркиваем товарища Чанова... Дергабузов!
— Я!
— Самостийный!
— Я!
— Гугаец!
— Я!
— Злобинский!
— Я!
— Тельпугова!
— Я!
— Саламатина!
— Я!
— Жом!
— Я!
— Тряпкина!
— Я!
— Пульясова! Замарайкина! Что, тоже нет! Дюбина!
— Я!
— Сергеева!
— Я!
— Фомин!
— Я!
— Тышленко!
— Я!
— Сокольский!
— Я!
— Израилов!
— Я!
— Кержачова!
— Я!
— Ногтева!
— Я!
— Опанасенко!
— Я!
— Ивашов!
— Я!
— Крольцев!
— Я!
— Солодовников!
— Я!
— Гольденвейзер!
— Я!
— Трепакова!
— Я!
— Воск!
— Не Воск, а Волк!
— Извините... Комарова!
— Я!
— Виткяучус!
— Я!
— Прыгунов!
— Я!
— Тыловик!
— Я!
— Крамер!
— Я!
— Светланова!
— Я!
— Муравьев!
— Я!
— Воронянская!
— Нет... Дубина!
— Так... Вычеркиваем... Лось!
— Я!
— Брондуков!
— Я!
— Иканов!
— Я!
— Зеленый!
— Я!

— Локтев!
— Я!
— Вознесенский!
— Я!
— Баравихина!
— Я!
— Зверко!
— Я!
— Мукомолова!
— Я!
— Шейнина!
— Я!
— Лебединский!
— Я!
— Книпович!
— Я!
— Еленский!
— Я!
— Лопатин!
— Я!
— Фридкина!
— Я!
— Иволгина!
— Я!
— Пазохина!
— Я!
— Вечтомова!
— Я!
— Дароль!
— Я!
— Ванин!
— Я!
— Лепкин!
— Я!
— Орехова!
— Я!
— Загладина!
— Я!
— Трупаков!
— Я!
— Так... Трупаков... сейчас... Трупаков... Володин!
— Я!
— Каневый!
— Я!
— Дорош!
— Я!
— Петрова!
— Я!
— Лисуневич!
— Я!
— Хвастунова!
— Я!
— Измыжлавина!
— Я!
— Вальцевич!
— Я!
— Новикова!
— Я!
— Басова!
— Я!
— Венелис!
— Я!
— Кортыжный!
— Я!
— Абасова!
— Я!
— Юрченков!
— Я!
— Менасян!
— Я!
— Одалесян!
— Я!
— Газанян!
— Я!
— Ахмедов!
— Я!
— Мцкевонян!
— Я!
— Карапетян!
— Я!
— Бабаджанова!
— Я!
— Кобрян!
— Я!
— Иванесян!
— Я!
— Пижамин!
— Я!
— Жлуткова!
— Я!
— Норовистый!
— Я!
— Вихренко!
— Я!
— Бураковский!
— Я!
— Коломин!
— Я!
— Короткова!
— Я!
— Ярченко!
— Я!
— Сердюкова!
— Я!
— Данилина!
— Я!
— Махоткин!
— Я!
— Достигаева!.. Вычеркиваем...
— Здесь я, здесь!
— Ну что ж не слушаете?! Как маленькие... Аверченко!
— Я!
— Зимянин!.. Нет... Бородина!
— Я!
— Сохненко!
— Я!
— Болдырев!
— Я!
— Герасимова!
— Я!
— Николаенко!
— Я!
— Гутман!
— Я!
— Алексеев!
— Я!
— Трошина!
— Здесь! Отошла на минутку...
— Заборовский!
— Я!
— Локонов!
— Я!

— Слышь, парень, мы с тобой пили щас?
— Ааа, да, да... А что?

— Тебя выкрикнули уже?
— Да, все в порядке.
— Слушай, ты добавить не хочешь?
— Добавить?
— Ага. У меня трояк есть. Может, купим белую на двоих?
— На двоих? Не сурово ли?
— Да ну, чего там сурового! Ее щас плохую гонят. Слабую.
— А мне, наоборот, кажется — все крепче и крепче.
— Хуйня все это. Ну, пошли?
— Да я не знаю...
— Да тут еще час кричать будут! А после перерыв у них на обед! Пошли, чего ты!
— Ну, пошли.
— Вон, бля, народищу сколько... не протолкнешься...
— А давай здесь обойдем...
— Ага...
— Извините, можно пройти?
— Можно...
— А легавый, слышь, стоит и спит, бля.
— А чего ему...
— Щас как раз народу поменьше, купим быстро.
— Отец, а может, и пожрать возьмем чего-нибудь?
— А ты чего — есть хочешь?
— Да нет, просто я рукавом занюхивать не люблю.
— Чего, можно, конечно.
— Пошли вон там.
— Во, бля, парит как!
— Парит здорово!
— А там вон арбузы продают.
— Там?
— Ага. Возле будки.
— Чего ж они прямо возле остановки...
— А все по хую...
— Так и под троллейбус попасть можно...
— Еще как!
— А где же дружок твой?
— Васька-то? А черт его знает. Смотался куда-то.
— Осторожней...
— Ага... ничего. Пусть он думает куда ехать.
— Они теперь не очень задумываются.
— Заставим.
— Это что, мы туда же вышли?
— Туда. Вон, очереди никакой. Точно угадал.
— Действительно.
— Давай бабки...
— На...
— Слушай, а ты, может, пожрать чего-нибудь возьмешь?
— Хорошо.
— Возьми слегка так...
— Ага...
— Ну, я пошел... там пять человек всего стоит...
— Ладно. Простите, молочный там отдел?
— Да...
— Таак... чего ж нам взять... вы крайняя?
— Да.
— Я пойду выбью, я за вами буду.
— Ладно.

— Так... значит... триста грамм сыра...
— Какого?
— А какой есть у вас?
— «Российский», «пошехонский».
— «Российского».
— Девяносто. Что еще?
— А колбасы нет?
— Сегодня нет никакой.
— Тогда две бутылки кефира.
— Ацидофилин. Кефира нет.
— Все равно.
— Рубль... сорок шесть.
— Пожалуйста.
— Пятьдесят четыре.
— Таааак... а там что у них... я за вами?
— Да.

— Колбасы, значит, нет у них?
— Нет.
— Понятно.
— Полкило масла и четыреста «российского».
— Скажите, а хлебный отдел далеко?
— На той стороне.
— Держите...
— Три молока...
— Так... что у вас?
— Полкило масла, молоко и полкило «российского».
— Катя! Молоко больше не выбивай!
— Вот и кончилось. А мне-то хватит?
— Вам хватит... Держите...
— Мне триста «российского» и два пакета молока.
— Куском или порезать?
— Порежьте, пожалуйста.
— Так... масло...
— То есть простите! Два ацидофилина! Я перепутал.
— Чего ж такой путаник... на.
— Спасибо...
— Купил?
— Да.
— Я тоже взял.
— Надо б хлеба купить.
— А пошли туда, купим...
— Быстро управились.
— А хули...
— Я кефир взял вместо молока.
— Нормально. Оно щас кислое все. Кефир лучше...
— Зачем толкаться-то?
— А она разбомбленная, бля. До сих пор не отойдет...
— Тари-рам-ра-рааам-тари-ра-ра-рааам...
— Ну, я пойду возьму хлеба.
— Возьми батон.
— Ага...
— Я на лавочке посижу...
— Скажите, а кефир вы там брали?
— Да.
— У них перерыв скоро?
— Наверно, с часу до двух.
— Не закрыли еще?
— Да нет, вроде.
— Гули-гули-гули...
— Вы им регулярно крошите?
— А как придется...
— Проворный какой... вон, вон там...

— Гули-гули-гули...
— Летите, голуби, летиииите... тари-ра-ра-ра-ра-ра-рааам...
— Гули-гули-гули...
— Летите, гооолуби, летиииите...
— Держи.
— Быстро.
— Ну так. Умеем.
— Смотри, голубей сколько.
— Аааа... одна зараза от них.
— Пошли вон туда. Там лавочки есть.
— Давай.
— Оп-ля. Возьми одну.
— Этих голубей для фестиваля развели. Говорят, тогда над стадионом вообще тьму выпустили. А они то ли от испуга, то ли от чего стали гадить в воздухе. Прямо на головы.
— Нормально...
— Туча такая кружится над стадионом и срет, бля! Умора.
— Чего ж они так не продумали...
— А внизу все песни поют. А после этих голубей, знаешь, такими вентиляторами, ну, турбинами засасывали. Их ведь страшное количество развелось. Дохли, воняли. Эпидемии разные...
— Сейчас тоже много.
— Ну, ты бы видел тогда... ну, что, на эту?
— Давай.
— Вот... тут уютненько...
— В теньке хорошо. Давай открою.
— Ага...
— Ох ты... еп твою...
— Не поддается?
— Поддастся. Никуда не денется.
— Эх, газетки нет...
— А ты сыр разверни, на бумажке на этой...
— Точно.
— Пей первым.
— Уже. Ладно... будь здоров.....ааах.....
— Закуси.
— Хаа... гадость...
— Не будешь больше?
— Нет. Хватит. Пей всю...
— Ага..... фууууу.....
— И если б водку гнать не из опилок...
— Точно.
— Бери кефир.
— Ага... опля... холодненький...
— Ага..... хороший..... сыр бери.....
— .....
— ..... нормально .....
— А то пить хотел к тому же...
— Я тоже..... ааах. .....
— ..... и порядок...
— А кинь туда вон.
— Ага.
— А здорово кефиром заливать.
— Я тоже первый раз пробую.
— Он жажду утоляет хорошо.
— Да. И главное, свежий.
— Ага...
— Сыр доешь.
— Ага...
— Ничего хоть...
— Сыр?
— Ага.
— Да. Этот нормальный. Щас говенные делают.
— Да. Раньше и «российский» лучше был.
— Ага.
— Опа, опа... жареные раки...
— Бутылку надо бабусе оставить.
— Оставь.
— Ну ладно, дружок. Я пойду. Спасибо за компанию.
— Давай... Ты в очередь?
— Наверно. Жена там ждет.
— Я тоже пойду.
— Ну, пошли.
— Кури...
— Спасибо... ага... «Явка», это хорошо...
— Лучшие из всех, наверно.
— Наверно.
— У них, может быть, и перекличка еще не кончилась.
— Может быть... фу, бля...
— Догадался же...
— А чего такого. Я вон однажды иду, а мужик прямо на тротуаре стоит и ссыт.
— Этот хоть два шага сделал.
— Ага.
— Нет, идут уже... значит, кончилась.
— Ага...
— Погоди, пусть проедет.
— Чего это у него с выхлопом?
— Залил говна какого-нибудь...
— Верно...
— Выползли куда... охуели совсем...
— Чего-то медленно идут.
— А куда торопиться...
— Вон мои, я пойду тогда.
— Давай...
— Скажите, а Лена не пришла?
— Какая Лена?
— Ну, она тут стояла.
— Где — тут?
— Ну, впереди вас?
— Впереди меня этот мужчина стоит.
— Как так? А я где тогда?
— Не знаю...
— Но я же тут стоял!
— Вы здесь не стояли.
— Что за глупости! У вас какой номер?
— Тысяча сто шестнадцать.
— Ой, извините. Я подумал, что тут стою.
— Бывает...
— А где же я-то...
— Где-то там, наверно.
— Да...
— Ну чего встал-то? Стоит как столб.
— Возьми да обойди...
— Чево?
— Ничего.
— Козел...
— Мудак хуев.
— Молодой человек, хватит, может?!
— А чего он, обойти не может?
— Нажрутся, а потом выражаются...
— Кто нажрался-то?
— Ты и нажрался!
— Сама ты нажралась.
— Хулиган чертов!
— Сама ты хулиганка... скажите, у вас какой номер?
— Тысяча двести первый.

— Ага... ближе... значит где-то здесь...
— Парень, дай пройти...
— Чего ты встал на дороге?
— Ничего... извините...
— Да отойди ты отсюда!
— Чего? Куда отойти? Я очередь ищу.
— Стоит и стоит.
— У вас какой номер?
— Никакой... пьяница чертов...
— Ты где так набрался-то?
— Отъебись...
— Чего — отъебись? Ты чего ругаешься?
— Пошел на хуй.
— Я вот пойду, пойду тебе!
— Пошшел ты... сволочь...
— Я вот... я вот... пойду...
— Эй, эй, ребята, вы что!
— Сука хуев... падла...
— Я вот...
— А ну, разнимите их! Сережа, разними их!
— Гандон, бля... сука...
— Успокойся... идиот пьяный...
— Разъеба, бля... ну, иди сюда, сука...
— Эй, парень, парень, а ну, спокойней!
— Мы щас милицию позовем!
— Гандон, бля... сука...
— Иди отсюда, слышишь?
— Сука... бля...
— Ты где стоишь?
— Вонючка, бля...
— Иди отсюда! А то милиции отдам!
— Засерыш, бля...
— Слышь, орел, иди отсюда...
— Тоже мне... ой, бля... ааа, вон мои...
— В жару такую напиваются...
— Здрасте... я где-то здесь...
— Привет. Где ж ты так успел?
— Это не важно... икх...
— Подруга твоя так и не пришла чего-то.
— А... бох с ней... икх...
— А ты на перекличке был?
— А как же... икх... был, а как же...
— Зачем же вы в жару такую пьете?
— А я не пил... икх...
— Это же вредно очень.
— Скажите... икх... а как там?
— Что там?
— Ну, как, сколько... икх.. нормально там?
— Что? Торгуют?
— Да.
— Всем хватит.
— Ну и хорошо... икх... хорошо... ой...
— Держись.
— Это наш двор?
— Нет, следующий. Теперь вся очередь будет во дворах.
— Эт... почему же... икх...
— А так лучше. И толкучки меньше.
— Ага...
— Сюда, сюда...
— Куда... икх...
— Сюда, да стой ты прямо...
— Ой... чего-то это... икх...
— Иди вон туда, в тенек...
— А лавочка моя?
— Вон, вон там лавочка.
— Так... икх... это не моя...
— Иди, не спорь...
— Чего... я же тут должен...
— Иди, там лучше будет...
— Где?
— Тут вот. Сядь и отдохни.
— Так это ж не лавочка... тут травы много... икх...
— Ничего. Поспи здесь.
— Да ну... икх... икх... ой, бля...
— Сиди, сиди здесь.
— Чего тут...
— Приляг и отдохни...
— Да ну, в пизду, бля...
— Тут хорошо. Приляг.
— Фу ты... ой, бля... фууу...
— Вот. Самому же лучше.
— Ой, бля...
— Вон как хорошо... ну, я пойду.
— Ой, бля... фууу....

— Дядя. Дядь... дядь... дядя!
— Ффуу... что... что такое...
— Дядь! Дядь!
— Чего... чего такое... что...
— Дядь!
— Ну чего тебе?
— Вы это... встаньте, пожалуйста. А то там это...
— Что это?.. фу...
— Под вами машинка моя.
— Какая машинка?
— Самосвальная.
— Епт... какая... фууу...
— Вон она.
— Епт... на, бери... фууу... господи, а который час-то?
— А я думал, что потерял.
— Слышь, не знаешь, который час?
— Не знаю.
— А где это... ааа, вон они... фу, черт, весь в песке...
— Вы сзади тоже испачкались.
— Сзади... черт...
— Я думал, что тогда потерял.
— Что?
— Машину. А она под вами была.
— Есть еще сзади?
— Немного. Спина там.
— Черт... а теперь?
— Есть немножко.
— Все равно?
— Ага.
— А теперь?
— Теперь чисто.
— Фуу... жара какая... епт... весь мокрый...
— Дядя, а эти дяди, на лавочках которые сидят, они зачем сидят?
— Сидят-то... фуу... ой... бля...
— А, дядь?
— А тут не грязный?
— Неа. Зачем, дядь?
— Точно не грязный?
— Неа. Зачем они сидят?
— Фуу... слышь... а это... черт и тут тоже...
— А, дядь?
— Таак. Где же я... епт... проворонил все на свете...

— Дядь, а дядь?
— Отвяжись... товарищи! А какие тут номера сидят?
— Тысяча шестьсот сорок.
— Черт возьми...
— Что, номер потерял?
— Да вот... это...
— Это ты спал там?
— Черт, а где же это?
— Чего?
— Ну, другие... другие номера?
— Прошли уже.
— Что, и купили?
— Ну, я не знаю, каким ты стоял.
— Тысяча двести тридцать пять.
— Ууу... так это там где-то. Впереди.
— Там?
— Там.
— Спасибо...
— Я тоже пойду туда.
— А что такое?
— Там жена стоит.
— Ааа...
— Одна тысяча триста пятнадцатая.
— Не купила еще?
— Нет еще.
— А сколько осталось?
— До нее человек триста.
— А до меня, значит, меньше?
— Да. До тебя, наверно, человек двести.
— Вовремя проснулся.
— Чего, перебрал, что ли?
— Немного. Алкаш какой-то смутил.
— Много выпили?
— Бутылку на двоих, и до этого немного...
— Редко пьешь, наверно.
— Да. Я вообще-то не пью... ух ты, как растянулись.
— Да. Тут теперь дворами сидят.
— А ведь, по-моему, по-другому было...
— По-другому.
— А щас как?
— Так.
— Ясно... Ой...
— Осторожней. Ты бы лицо вымыл. Холодной водой.
— Даа. Надо. А то перегрелся на солнцепеке.
— Пить в жару — гиблое дело.
— Дааа.
— У меня друг так напился однажды и кровоизлияние получил.
— Ага... туда, да?
— Да.
— Где б попить можно...
— Там дальше автоматы есть.
— Автоматы?
— Автоматы.
— Хорошо.
— Вон туда тебе. Там дальше твои номера.
— Да, да...
— Женщина, это не ваша сумка?
— Нет.
— Чья сумка?
— Простите, у вас какой номер?
— Тысяча триста два.
— Спасибо.
— Чья сумка, а? Стоит и стоит...
— Ребята, не бегайте здесь!
— Серый, давай перекинемся.
— Там, что ли?
— На портфеле, давай.
— А там двор дальше, да?
— Да.
— Это направо?
— Направо, за площадкой направо...
— Отошли бы отсюда.
— А мы не мешаем никому...
— Фу ты...
— Верка! Иди сюда!
— Слышь, парень, десять копеек не найдется?
— Десять копеек?
— Ага, выручи, друг. Не хватило.
— На...
— Во, спасибо. Ты что, с похмелья?
— Немного.
— Ну пошли с нами, чего ты. Опохмелишься.
— Нет, не могу...
— Петь, вот, иди...
— Простите, а какой у вас номер?
— Тысяча двести семьдесят пять.
— Спасибо... ааа, вон мои...
— Володя! Отойди от мальчика!
— Вот и нашел я вас...
— Ааа.. привет. Ты что ж грязный такой?
— Грязный?
— Выпил, наверно?
— Да так, немного... ну, как тут? Скоро купим?
— Теперь скоро.
— Сколько впереди?
— Человек двести пятьдесят. Не больше.
— Хорошо.
— Ты тут испачкался в чем-то...
— Спасибо... да... надо же...
— Подруга твоя так и не пришла.
— Не пришла?
— Неа.
— Наверно, что-то случилось... или дело какое...
— Садись... подвиньтесь, парень сядет. Он стоял здесь.
— Спасибо...
— Теперь очередь вся дворами идет. Милиция попросила всех во дворах стоять. Чтобы не мешать на улице.
— Понятно...
— Практически два двора осталось просидеть, и все...
— А отпускают быстро?
— Да. Там четыре продавца.
— Четыре? Это хорошо.
— Да...
— Молодой человек, я попрошу вас, мне вот так удобней...
— Пожалуйста, пожалуйста...
— Вот хорошо так... спасибо... знаете, у вас тут вот песок...
— Ага... да...
— Фууу... ну вот, хоть облаками заволокло.
— Скоро дождь будет.
— Грозу обещали.
— А вы поставьте вот сюда.
— Спасибо.
— Володя!
— Хочешь бутерброд, Люсь?

— Давай.

— А там всегда так. Они себе-то получше какой, а нам — фигу...

— Ага...

— А эти гоняют и гоняют. Целый день! Все футбол только на уме...

— Воронцов его фамилия. Воронцов...

— Спасибо... спасибо...

— Какое же безобразие... сволочизм просто...

— Я думаю, она щас подойдет...

— Может быть...

— Володя! Я кому говорю!

— Вы не стесняйтесь, чего тут...

— Скажите, а тут переклички не было за мое отсутствие?

— Нет.

— Хорошо...

— Правда, тут многие ушли, фамилии свои отдали другим.

— Ясно...

— Тут уже и спекулянты появились.

— А где их нет...

— Говорят, в первой сотне фамилия стоит пятнадцать рублей.

— Недурно... господи... как голова болит...

— Перегрелся?

— Немного...

— Жили-то беднее, слов нет, но добрее как-то... добрые люди были. А щас просто каждый себе норовит...

— Светлана Яковлевна.

— Как здорово. А я — Игорь Иванович.

— Тоже неплохо.

— Володя!

— Как бы его там эти хулиганы не задели... вон, вон как носятся, как угорелые...

— А переходят часто?

— Знаете, тут теперь дворами переходят.

— Правильно. Чего лавочками... дворами удобней...

— Удобней...

— Мудачье, бля...

— Заняла за ним, подхожу, а он говорит — вы, говорит, здесь не стояли! Во как!

— Дурак какой-то.

— Не дурак, а хулиган просто...

— Крошки брось туда... и бумажку...

— Тяжело все-таки.

— Тут еще двор ничего. А в том и лавочки поломаны...

— Сережа, не надо там.

— А я ничего...

— Теперь немного осталось...

— Я уж боялся, что все купили.

— Ничего, на нашу долю хватит.

— Хватит... хватит...

— Я там немного проработала совсем...

— Ну, это неплохое место.

— Конечно. Не скушно, правда.

— Володька! Ну что за дрянь такая!

— А я видел в универсаме забавную сцену...

— Да?

— Да. Стоит очередь гигантская. А на лотках этих — пусто...

— Пусто?

— Пусто. А за стеклами видно, как сосиски фасуют. Гору целую.

— Так...

— И после раз всю гору на лотки!

— И что?

— А как рыба-пиранья! Раз, раз, и нет ничего. И снова пустота, и очередь спокойная, спокойная такая...

— А я видел, как две женщины колбасой дрались.

— Наверно, удобно очень... ха, ха...

— Такой вареной, за два девяносто...

— Ха, ха, ха!

— Подвинься, он сядет...

— Закурить не будет?

— Есть... вот...

— Спасибо...

— Трикотажная.

— Аааа... это хорошо...

— Помидоры там. Здесь их не бывает никогда.

— «Ростов» — нормально. У него канал сквозной.

— А это что?

— Ну, когда записываешь, слушать можно, как пишется.

— Нормально...

— Мендельсон.

— А мне кажется — Вебер.

— Нет. «Песня без слов».

— Сень, подкинь хлебца...

— На..

— Во, порядок.

— Ой, оса... отгони...

— Не бойсь, не укусит...

— Они сами этого не хотят, понимаете?! Сами!

— Двигайтесь, двигайтесь, пожалуйста...

— Это еще ничего... бывают и побольше...

— Вон он.

— Мне немного. Я попробую только.

— И не торопится... чудак...

— «Шарп» тоже будь здоров. Ватт тридцать. Штуки три стоит, если не больше...

— «Джи Ви Си» тоже тридцать ватт. Приемничек, все путем...

— Хохма старая...

— Володя!

— Да я не ради себя покупаю. Сын просил. Он в армии.

— Просто подонок...

— Они напишут, ждите!

— Почему, могут и написать. Сейчас вон как спекулянтов прижимать начали...

— Ааа... им все равно...

— Ну, на хуя?

— Да ладно, подумаешь...

— Епт, стояло, не мешало никому...

— Валя, Валь...

— Старый, старый такой...

— А за молодых она не захотела?

— Так она баба с расчетом.

— Сейчас все хитрожопые пошли... нет чтоб по любви, как в старое время...

— Где там... все модные...

— Хуйня все это...

— А Блохин все на полузащиту оглядывается. И вечно недоволен был. Все ему не так...

— Играть надо уметь, конешно...

— Главное, поразительно — из двухсот пятиде-

сяти миллионов не могут отобрать двенадцать, которые могли б катать мячик!

— А им до лампочки. Сейчас и тренеров настоящих не осталось. Все карьеристы разные...

— Точно...

— Тошно смотреть было...

— И Озеров, мудак этот трепется и трепется... наши ребята! Наши ребята! Мудак...

— Все от колонок зависит...

— Сволочь просто.

— Как тяжело это... невозможно...

— Нет. Скрябин с Рахманиновым вместе кончали. Только Рахманинов получил большую золотую медаль, а Скрябин малую...

— Ну, это незаслуженно...

— Басовские кассеты лучше. Пленка тоньше...

— Хуй...

— Виктор Николаич! Идите к нам!

— Слушать его тяжело. Он заикается здорово...

— Тари-ра-ра-рааам...

— Он только что из Америки вернулся.

— Ну и как там?

— Да по-разному... Преступность высокая. После восьми не выйдешь... Барахла полно. Но работать надо, как лошадь.

— Конечно. Даром ничего не бывает.

— А у нас гуляй хоть всю ночь...

— Ну, не скажите. Вон у нас во дворе за три года — два убийства было. С ограблением.

— Это случайности...

— Да, да! Ничего себе — случайности!

— А главное американец вечно чего-то боится — что его выгонят с работы, что кто-то изнасилует его жену, что его машину угонят... страх какой-то...

— Зато у них таких очередей нет...

— Да. Очередей нет. Это верно...

— У них вкалывать надо, а у нас пришел на работу пьяным и хоть бы что.

— Ага...

— Битлы это ясно, но они отгремели. Щас группы интересные есть. «Полис», «Лед Зеппелин». Роллинги выдают иногда нормально так...

— Нормально.

— Но машины у них отличные. Машины, дороги, техника...

— Это ясно...

— Он выжирал, выжирал и довыжирался — ебнулся с пятого этажа...

— Ххе...

— Тошно. Тошно это.

— Тари-ра-ра-раам...

— Дабль альбом. А после концертный выпустили и распались...

— Свободой своей они кичатся, это факт. Что Рейган дурак, можно кричать, но что шеф дурак — нельзя. Выгонят.

— Ага...

— Хуй, бля, с километр. Она от него визжала, бля, как крыса...

— Я роллингов больше люблю.

— Тут и сготовить надо успеть, и то, и се...

— Самый-самый. В точку прямо.

— А у меня друг тоже говорил, я, говорит, как бабе засажу, она тут же в слезы. Черт знает почему...

— Хорошо, что я проснулся вовремя.

— Говно.

— Вытри, вытри за собой... вон накапал...

— Черт его знает. Начальник как начальник...

— Иди ко мне.

— Рядом с Яшиным. Не меньше.

— Ну, это слишком...

— Не меньше!

— Да ну...

— Продавщица на весь магазин — чей чек, товарищи! А он молчит, падла...

— А по ебальнику за такие дела...

— Я бы прям расстреливал, точно...

— Воблы нет нигде.

— Там жить хорошо тем, у кого деньги есть. А бедняки, пожалуйста, вон их во «Времени» показывают — на панелях спят...

— Да ну. У нас покажут. Верь им...

— Эта целочка еще была. Плакала, не хотела. Уговорил...

— Ххе...

— Хуевый диск. «Граффитти» лучше...

— Они садятся после стирки.

— Сильно?

— Нормально...

— Нет, крови немного было. Зато ей потом больно стало, когда вторую палку кидал...

— Так за ними очередь в ГУМе была...

— Большая?

— Не очень. Подруга успела купить.

— Тут ведь не угадаешь, где выкинут...

— Угу...

— Рупь сорок три...

— Так дешево?!

— Да.

— А Цеппелинов, говорят, на концерте расстреляли.

— Это туфта чистой воды. Живы все.

— У них ударник, говорили, умер...

— Не слыхал.

— Сладкая девочка была, что ты...

— Нормальная, да?

— Рыженькая такая, нежная. Под мышками так сладенько пахло...

— Пятый начертил, а он зарубил мне на консультации.

— А что такое?

— А, говорит, на таких опорах у вас держаться не будет.

— Дурак, бля...

— Главное, я расчет ему тычу под нос, а он смеется...

— Они там все на этой кафедре мудаки...

— А утром я чемодан собираю, а она в слезы. Без тебя, говорит, не могу.

— А ты что?

— Ну успокоил, денег дал. Пообещал, что как в командировку приеду — так сразу к ней...

— Больше не ездил?

— Да куда там. В такую дыру нормальные люди один раз в жизни суются. Такое захолустье...

— Я пятый у хиппов люблю. Там хоть они разворачиваются на полную.

— У них орган мощный.

— Орган и вокал нормальный.

— А на лидере кто у них?

— Бокс.

— А на органе — Хенли?
— Хенли...
— Стояли, стояли — и на тебе...
— Так быстро?
— Ага...
— А я тоже не ебался давно...
— Поздний ребеночек, что бы... Это трудное дело.
— В «Юности» печатался, кажется. А потом вышел отдельной книжкой.
— Интересный?
— Да. Нормальный такой детективчик.
— А ты «Выстрел в спину» не читал?
— Неа.
— Тоже ничего. Про убийство. Там друг его убил.
— Ну вот, теперь бегать будут.
— Скоро переходить, не знаете?
— Не знаю. Там сказать должны.
— Скажут...
— Да насрать мне на Трусова, чего ты пугаешь...
— Волонтер.
— Ага...
— Там ручки под бронзу. Застекленный такой...
— Разъеба...
— Слушайте, может хватит наваливаться?!
— А кто наваливается?
— Ты наваливаешься?
— Кто наваливается?
— Ты вот и наваливаешься! Подвинься!
— Пожалуйста.
— Сел, главное, впритык и сидит себе...
— Посрать пойти бы, а...
— А вон иди за контейнеры да посри.
— У тебя бумажки не будет?
— Бери газету.
— Там тоже не очень...
— Да?
— Ну да. Пока подадут, пока что...
— Битлы это классика, ясное дело...
— Солнышко скрылось... туча какая, мам...
— А щас гроза будет.
— Да... Заволакивает как быстро...
— Вон та женщина идет.
— Переходим?
— Наверно.
— Товарищи, переходите в следующий двор!
— Ну, наконец-то...
— Вася, вставай!
— Володя, иди ко мне! Переходим.
— Я же говорил, быстро пойдет...
— Подъем, хлопцы!
— Она там стоит, возьми...
— Ой, бля, ноги свело...
— Оп... оп...
— Только спешить не надо... куда летите?!
— Разворотили как.
— А тут все дворы разворочены. Кабель кладут...
— Тут проход есть.
— Ага...
— Сереж, помоги...
— Давай руку...
— Туда, туда... куда ты...
— Те лавочки?
— Те...
— Не толкайтесь, друзья! Чего прете?!
— Мы не прем...
— Сам ты прешь, козел...
— Садитесь по порядку...
— Сашок, я тут!
— Ну вот и загремело...
— Господи, а темно-то как...
— Щас хлынет...
— Неделю дождя не было...
— А может, обойдется?
— Да что вы! Вон темнота какая прет... прохладно...
— Да. Гроза будет.
— Будет...
— Засерыш, распизделся, бля, а я ушел...
— Закапало... все, пошли по подъездам... Вить...
— Ууу... подъем...
— Сашка! Пошли...
— Давай скорей...
— Ой, бля... епт...
— Бежим скорей!
— Володя! Иди сюда! Иди, дрянь такая!
— Ну, сразу как! Бежим!
— Ой... Жень... Женя...
— Да вот сюда! Куда ты?!
— Там далеко!
— Сука...
— К нам, Виктор Петрович!
— Ууууух, ну, мать честная...
— Рви когти, Вась...
— Епт, посидеть не дал...
— А вон в то-то ближе!
— Ага...
— Таак.
— Прямо туда!
— Скорей, скорей!
— Ебаный в рот... сука...
— Сашулька, держись...
— Ни мороз нам не страшен, ни жара...
— Порядок.
— Сильно промокли?
— Да нет... ничего...
— А быстро как, а?
— Во! Во! Смотри какой!
— Ой! Ну и ливень...
— Смотри, смотри! Белый прямо.
— Ууу... это надолго...
— Смотри, смотри как!
— Ага...
— Я не очень мокрый?
— Ну, молодой человек, что ж вы так...
— Фууу...ой...еле успел... фууу...
— Чего вы там задержались?
— Фууу... сильно, да?
— Да... до нитки...
— Фууу... ну и дождь... фууу...
— Прямо как из бочки. Вон как поливает.
— Фууу... ой...
— А вы идите на второй этаж, снимите рубашку да выжмите.
— Фууу... придется... фууу...
— Как в джунглях.
— Ага...
— Хотите, помогу вам?
— Да нет... фууу... спасибо...
— Дождик, дождик...
— Фууу, ой, бля... сюда, что ли...
— Прямо наверх идите...
— Ага.. фу ты, потемки, бля...

— Ой!
— Ух ты... извините, пожалуйста...
— Ой, как вы испугали меня... кошмар какой...
— Извините... я вот вымок... извините...
— Ой. Вы прямо блестите весь.. где ж вы так?
— Да тут. Я в очереди... тут вот и попал.
— Ааа. Понятно. Ну, здорово промокли...
— А вы тоже в очереди?
— Нет, я живу здесь.
— Ааа...
— Просто покурить вышла. А тут прямо водяной.
— Что, похож?
— Очень.
— Даа... у вас сигаретки не будет?
— Будет. Пойдемте.
— Да я мокрый весь, я тут лучше...
— Да пойдемте. Что ж вы на лестнице дрожать будете.
— Спасибо...
— Щас, я почту выну... ага... пишут. Ну ладно. Идемте.
— Как обита красиво...
— Нравится?
— Да. Элегантная дверь...
— Проходите.
— Да куда ж мне в таком виде...
— Не стесняйтесь, тут нет никого.
— Вы одна?
— Вроде...
— Тут у вас заплутаешься... кто ж такого красавца свалил?
— Так. Один человек... держите...
— Спасибо. А спички...
— Вот...
— Спасибо...ммм... спасибо...
— Проходите сюда.
— Да нет, я не рискну.
— Ну что ж вы в коридоре будете стоять.
— Да нет, я мокрый весь...
— Знаете что, идите-ка в ванну, снимите вашу рубашку. А я утюгом ее просушу.
— Да ну что вы... с какой стати вас обременять...
— Давайте, снимайте.
— Да неудобно...
— Снимайте, пока я не передумала.
— Прямо неудобно как-то...
— Снимайте быстро, я вам пока халат дам.
— Влип я с этим дождем... черт... прилипла...
— Что, не успели добежать вовремя?
— Ну да. Вздремнул немного на лавочке, слегка так... или, вернее, собирался вздремнуть... а тут... во как пристала...
— Дождь, да?
— Ага. Да не просто дождь, а как в Южной Америке потоп.
— Хха...
— Короче говоря, разверзлись хляби небесные... вот... снял...
— Держите халат.
— Спасибо, до сих пор не знаю, как зовут мою спасительницу...
— Людмила Константиновна. Можно просто Люда.
— А я Вадим.
— Да... мокрая вся... проходите сюда...
— Какой длинный... чей же это... японский...
— Нет. Этот халат я сама шила.
— Ну, вы просто великий мастер.
— Да ну. Поделка простая... куда ж я утюг дела...
— У вас как уютно... полумрак такой красивый...
— Да это на улице вон что творится, поэтому и полумрак.
— Нет, но вообще... а картины это чьи?
— Все того же. Который и лося убил.
— Угу... муж ваш?
— Бывший...
— Интересно. Вот этот пейзаж мне нравится...
— Да ну. Эпигонская живопись...
— Ну, почему.
— Не знаю. Хоть я в этом и не понимаю ни черта, мне так кажется.
— А вы кто по профессии?
— Экономист.
— Как интересно...
— Ничего интересного. Тоска зеленая.
— Ну, это видимо зависит от места работы...
— Аааа... все равно...
— Людмила Константиновна, ничего что я курю здесь?
— Да курите на здоровье.
— Вернее — во вред.
— Как угодно...
— Высокие потолки у вас.
— Да. Одно преимущество...
— Ну, почему одно? Комната большая. Таких однокомнатных сейчас не строят.
— Так... вот сейчас нагреется, и поглажу вам...
— Не знаю, что б я без вас делал...
— Очередь, наверно, по подъездам разбежалась?
— Да! Как мыши врассыпную...
— Я прошлый раз шла из магазина, посмотрела. Вы меня извините, но это дико — сидеть по дворам.
— Да, да, конечно...
— Сидят, как парализованные на лавках! Ни выйти, ни сесть. Стояли бы на улице...
— Да... что тут говорить. Это милиция распорядилась...
— Идиоты...
— Я уже проклял, что ввязался в эту эпопею...
— И долго вы стоите?
— Да не очень...
— Очередь громадная. Я таких давно не видела.
— Ну так их же раз в полгода выбрасывают.
— Да. Все теперь хотят жить шикарно...
— Конечно...
— У вас тут она грязная немного... в песке, что ли...
— Аааа... в волейбол играли с друзьями, вот я и упал...
— Вы что, спортсмен?
— Да нет.
— А работаете кем?
— В одном журнальчике.
— В каком?
— Да в техническом одном...
— Вы журналист.
— Хотел быть когда-то. Нет. Я редактор.
— А учились где?
— В трех вузах. И ни одного не кончил.
— Это в каких же?

— В МГУ, в педагогическом и в Стали и сплавов.
— Да. Вот это подборка... и долго?
— Где как. В МГУ — год, в педе — три, а в этом два.
— И никакой не кончили?
— Нет.
— А что мешало?
— Все. Мне все мешало.
— Ну как — все?
— Да все понемногу... учился на историческом, а интересовать меня потом стала больше техника. А в Стали и сплавов наоборот — об истории вспомнил.
— Интересно...
— Да. Куда уж интереснее... это пепельница?
— Да.
— Забавно сделана.
— Ну вот... рубашка ваша готова... держите...
— Спасибо вам огромное, Людмила Константиновна.
— Да не за что...
— Ой, еще темнее стало. Что же такое...
— Ну так давно ж дождей не было. Вот и прорвалось...
— Действительно...
— Вадим, а что вас заставило такую очередь стоять?
— Странный вопрос.
— Нет, я понимаю, но когда мужчина стоит в такой очереди... странно...
— Понимаете, я, собственно, не ради себя стою, а ради друга. Просто он просил очень, вот и подвернулись...
— Вы настоящий друг, значит...
— Не знаю. А потом, знаете, мне спешить некуда, я в отпуске. Ехать никуда не собираюсь...
— Что так?
— Да надоела эта толкучка южная. Я на юг уже лет десять ездил. На юг и в Прибалтику...
— А теперь надоело?
— Да. Решил на даче посидеть.
— А у вас по какой дороге?
— По Ярославской.
— Где?
— «Правда».
— Аааа...
— Ничего там. Близко, конечно, но что поделаешь...
— А вы с родителями живете?
— Сейчас нет. Раньше жил.
— А сейчас?
— Бабушка умерла, я в ее комнате.
— В общей квартире?
— Да.
— Ну и как?
— Вполне. Соседи приличные люди. В центре живу.
— Ну, это хорошо, когда соседи такие...
— Да... я пойду переоденусь, можно?
— Конечно, конечно...
— Теплая какая... а ванная большая у вас... а плитку такую милую тоже ваш бывший муж выложил?
— Да.
— Надо же. На все руки мастер.
— Да уж...
— Ну вот. Спасибо вам большое. Вот халат.
— Да не за что...
— Так уютно, что даже уходить не хочется...
— Ну а чего. Оставайтесь чай пить. Вон все равно льет...
— Вы человек редкой гостеприимности. Но, может быть, у вас дела какие-то, а я влез вот...
— Были б дела, я б вас не пустила...
— Логично...
— Идемте на кухню.
— Спасибо...
— Скажите, Вадим, а продают югославские?
— В том-то и дело, что английские.
— Аааа... ну, тогда я беру свои слова обратно.
— За югославскими я бы и стоять не стал.
— А там по записи, да?
— Да.
— У вас какой номер?
— Ну, приблизительно где-то двести пятидесятый.
— Далековато.
— Далековато! Там очередь тысячи на две?
— Серьезно?
— Да. Они по дворам сидят.
— Аааа. Садитесь, я вскипячу сейчас...
— Знаете, вам очень эта прическа идет. Я сразу хотел сказать.
— Идет? Разве?
— Да. Оптимальный вариант.
— А я жалела, что постриглась.
— Очень мило.
— А они на улице торгуют?
— Да. Там рядом с магазином навес и фургоны там стоят.
— Значит, сейчас они не продают.
— Вы думаете?
— Ну, а кто ж в такой дождь торговать будет? Все промокнет.
— Но там навес есть.
— Да что навес! Смотрите, льет как. А ваших и не видно нигде.
— По подъездам все...
— Курите.
— Спасибо...
— Все не брошу никак...
— А вам идет. И мундштучок милый.
— Это из слоновой кости. Мне недавно подарили.
— Очень милый... позвольте я...
— Мерси...
— Вы кактусы любите?
— Да. Вернее, недавно полюбила.
— Почему?
— Прочла у Вознесенского о кактусах. Знаете?
— Да, да... помню...
— А вам он нравится?
— Когда-то очень нравился. Сейчас как-то меньше...
— А у меня он любимый поэт.
— Ну, а что. Он мастер солидный...
— Я вот Евтушенко терпеть не могу, а Вознесенского просто обожаю.
— А их вместе действительно никто не любит. Либо Евтушенко нравится, а Вознесенский — нет, либо наоборот.
— Нет, я не отрицаю, Евтушенко талантлив и так далее, но все эти... то налево, то направо... нет, я его не люблю...

— Да. Он на публику работает.
— Точно.
— Хотя у него тоже есть несколько удачных вещей. «Идут белые снеги», например.
— Есть, конечно. Но Вознесенский это слиток, цельность такая... и все по-деловому. Высокая поэзия.
— Дааа... а он точен в ощущениях.
— А вот как здорово он о любви пишет.
— «Она как озеро лежала...» Да, да. Помню.
— А Тарковский вам нравится?
— Очень. Патриарх.
— А Самойлов?
— Тоже. «Сороковые, роковые, тревожные, пороховые...»
— Хороший поэт, правда?
— Очень. И очень скромный человек.
— А что, вы его знаете?
— Нет, мой друг знает. Единственно — выпивать любит. А так очень демократичный и простой. И эрудит высокого класса...
— Мне иногда Самойлов даже больше близок, чем Тарковский.
— Тарковский более рафинированный, умозрительный, а Самойлов полет любит. По-пушкински любит взлететь...
— Точно.
— Я его дважды в МГУ слушал. Хорошо читает.
— Хорошо?
— Хорошо. Сдержанно, весомо так...
— А я на Вознесенском дважды была. Один раз в Политехническом, а потом в Зале Чайковского.
— Ну и как?
— Прекрасно! Я уже не девочка, но радовалась просто как девчонка. Он под орган читал.
— Под Баха?
— Кажется. Ну, что вы! Такая мощь. «Положите на время венки!» У меня мурашки по коже бегали...
— Да, он может приковать...
— Чудесный поэт... вот и закипел...
— Я все забываю, как вот эти фигурки называются?
— Вон те? Гжель.
— Да, да. Гжель. Очень красиво.
— Это я собираю.
— Знаете, у меня дома стоит такой лев. Лев из гжели. Мне он ни к чему, а вам я его подарю.
— Ну, спасибо.
— Такую коллекцию надо пополнить...
— Сейчас заварится...
— Люда... можно вас так звать?
— Так я, по-моему, сразу сказала...
— Люда, вы «Старый замок» любите?
— Это вино? Приятное, а что?
— Тогда я сбегаю в ваш магазин. Я его видел сегодня...
— Опоздали.
— Как?
— Часы сзади вас.
— Восьмой час?! Черт возьми!
— А потом — в такой дождь куда вы побежите.
— Черт... день невезения...
— Не переживайте. Замка у меня нет, а вот вермут венгерский есть... подвиньтесь немного... вот... открывайте сами...
— Красивая бутылка какая.
— Вот из этих пить лучше.
— Да, да. Красивые бокалы...
— Так. Вот варенье. Хлеб. Масло достаньте там...
— Ага. Вот оно...
— Вадим, а вы есть хотите? Я лично хочу.
— Ну я немножко чего-нибудь...
— А у меня только картошка жареная.
— Чудесно. Ах картошка объеденье, денье, денье...
— Любите?
— Да. По-моему, лучше всякого мяса.
— Правильно. Я от мяса тоже хочу отказаться.
— Смотрите, тучи какие низкие.
— Да...
— Люда, а это какой камень, интересно?
— Это обыкновенная бирюза.
— Красивый перстень.
— Нравится?
— Да... так...
— Ой, хватит, хватит... вы меня споите...
— Так он же легкий совсем.
— Ну вот. Сковородку пополам. Хорошо?
— Чудесно.
— Так. Все, кажется, на столе...
— Все. Все чудесно. Знаете, Люда, давайте выпьем за радость неожиданных встреч. У нас ведь радостей не так уж много. Так вот, пусть эта всегда будет. За встречу.
— Ну что ж... за встречу...
— .....
— ..... вкусный.....
— Замечательное вино.
— Берите колбаску.
— Спасибо. Давайте я за вами поухаживаю...
— Хватит, хватит, Вадим... спасибо... себе положите...
— ..... замечательная картошка.....
— ..... льет и льет ..... надо же...
— Угу.... ммм... вкусная какая...
— Просто там зелени много.....
— ..... ага..... ммм.....
— .....
— ..... ммммм.....
— ...
— Можно вам?
— Немного.....
— А теперь, Люда, за ваше здоровье. Будьте здоровы.
— Спасибо.
— ..... чудный вермут....
— ..... брр.....
— Неужели не нравится?
— Нравится, нравится. Это я просто так.
— ..... вы чудно готовите. Люд..... ммм....
— Мерси..... доедайте колбасу.....
— Спасибо..... ммм.....
— .....

..... ммм... а за окнами дождь. Он идет днем и ночью...

— Кстати, а чьи это стихи?
— Вашего нелюбимого Евтушенко.
— Серьезно?
— Да.
— Ну, это, наверно, из ранних. Тогда он еще хорошо писал.

— Да...
— ..... вот и все..... сейчас чаю попьем.....
— Помочь вам?
— Нет, нет ..... сейчас..... все.....
— У меня сегодня фантастический день.
— Да?
— Ага. Стоял в паскудной очереди, толкался, ждал чего-то. И вдруг пью вино с очаровательной женщиной...
— Ну, не преувеличивайте. Давайте чашку.
— Я не преувеличиваю. Какой-то философ, кажется Платон, сказал, что недооценивать свою красоту еще хуже, чем переоценивать ее.
— Ха, ха...
— Вы удивительно похожи на одного человека.
— На какого?
— Ну... просто это было очень давно...
— А кто она?
— Мы вместе учились.
— И что? Вам покрепче?
— Все равно... Просто мы любили друг друга.
— Ну, учитывая, что я вас старше, это была не я.
— Вы очень похожи. Просто очень...
— Да не хочу я быть похожей на какую-то девчонку! Каждая женщина похожа только на себя.
— Конечно, конечно... просто так... вспомнил...
— Не сердитесь... берите печенье...
— Спасибо. Давайте еще выпьем?
— Вадим, я уже опьянела.
— Ну, немного совсем?
— Ну, немного можно... хватит, хватит!
— За ваши глаза. Чудные карие глаза.
— Ну почему все время за меня?! Давайте за ваши журналистские успехи лучше.
— Нет, нет, за ваши глаза.
— Господи, ну что они вам дались...
— За ваши глаза...
— За ваши успехи...
— К черту успехи. За ваши глаза...
— Как хотите..... ой.....
— .....

— Все. Уберите бутылку подальше от греха...
— Неужели так не нравится?
— Да он крепкий.
— Ну хорошо. Ваше слово — закон. Правда, я хотел...
— Что?
— Да ну, вы обидетесь...
— Ну что?
— Да нет, нет... ничего...
— Вадим, ну что такое?
— Да просто... я хотел предложить выпить брудершафт.
— На брудершафт?
— Да.
— Ха, ха, ха! Почему?
— Ну вот видите, вы не хотите...
— Да с чего вы взяли? Давайте, если вам хочется.
— Правда?
— Правда. Только мне чисто символически — капельку...
— Хорошо... вот... немного...
— А почему вам захотелось?
— Потому что вы мне очень нравитесь.
— Ой, Вадим, Ну что вы...
— Это действительно так.
— Просто вы перестояли на жаре, вот и все...
— Нет, нет, жара тут ни при чем.
— Смех просто!
— Если для вас смех, то для меня нет... ну, давайте?
— Я уж забыла, как это делается... руки кольцом, да?
— Да. Встаньте, а я вот здесь. И вот я руку в вашу продену.
— Да. Чего только люди не придумают...
— А теперь выпьем.
— Так неудобно...
— Я пью.....
— .....
— А теперь скажи мне — ты.
— Ты.
— А я тебе скажу — ты. Ты самая очаровательная женщина города Москвы.
— Ха, ха, ха! Вадим, выпейте лучше еще чаю.
— А почему — вы?
— То есть выпей чаю. Выпей.
— Ну вот. А тебе налить?
— Немного.
— Чудный чай какой. Индийский?
— Да. Со слониками.
— Аааа...
— Я их ссыпаю вон в ту банку.
— Это та красивая такая?
— Ага...
— Люда, а ты действительно одна живешь?
— Нет.
— А с кем?
— С Кулькой.
— Кто это?
— Моя лучшая подруга.
— Подруга?
— Ага. Самый верный друг. Она щас на балконе.
— Как? Это кто?
— Кошка.
— Господи.. а имя почему такое?
— А это у бабушки была такая кошка. А я просто свою так назвала.
— Странная кличка.
— Не знаю. Мне нравится.
— А она не промокнет на балконе?
— Так у нас же лоджия. Там застеклено все. Ты не заметил?
— Неа.
— Ну! Это ж моя главная гордость.
— А у меня в помине балкона нет.
— Ничего. Переживешь.
— Кончается дождик?
— Вроде бы.
— Все равно сегодня мне не купить...
— Да все продавцы разбежались, наверно.
— Да... Как все-таки у тебя хорошо.
— Нравится?
— Да. Я так давно не видел настоящего уюта...
— Ну, ну, поплачь еще...
— Серьезно, у тебя такие глаза красивые...
— Старая песня...
— В них можно смотреть... бесконечно...
— Чай будешь еще?
— Неа. Слушай, а у тебя какая-нибудь музыка имеется?

— Проигрыватель. Магнитофон сломался.
— Давай потанцуем?
— А ты любишь танцевать?
— Любил. Сто лет уж не танцевал. Давай?
— Ну, пошли. Правда, у меня пластинки все немодные...
— А какое это имеет значение... и спасибо большое за чудесный стол...
— Вот, иди сюда.
— Стерео?
— Да.
— Ну, совсем хорошо... так... ух пачка какая... Матье... Песняры... а это... чех какой-то...
— Да, саксофонист...
— Так... ну, а чего ж ты говоришь — немодные? Джо Дассен.
— Ну, одна, пожалуй...
— Давай его поставим?
— Давай.
— Так... включили... это, правильно?
— Да. А потом вон тот рычажок...
— Ага... так... ну вот. Замечательный певец, правда?
— Да. Жаль, что умер.
— Можно вас пригласить, Людмила Константиновна?
— Ты знаешь.. ты можешь на минуту выйти?
— А что такое?
— Потом узнаешь.
— Хорошо...
— На минуту, буквально...
— Ну, конечно. Я пока позвоню.
— Звони, он там, на кухне.
— Ага... так... двести... двадцать... три... так... так... так... и тааак.. Мама? Привет. Звонил. Точно. Просто не дозвонился... ага... да! Конешно... Ну. Это надолго. Конешно. Мне? Ну и что? А я при чем здесь?.. Ну, это я не знаю... Нет... Ну а чего сердиться-то? Я, что ль, виноват в этом? Ну да, конешно... Нет... да ну, тоже мне... Да нет, мам, Володя тут ни при чем. Серьезно. Абсолютно. Да нет, это тебе кажется... да. Да! Я... завтра, наверно. В конце дня. Ну, а куда мне спешить-то... конешно.. ага. Ну, папе привет... ага... ага... пока...
— Вадим!
— Да, да?!
— Уж давно можно.
— Иду... господи... кто это...
— Ха, ха, ха!
— Слушай, ты что с собой сотворила?!
— Ничего!
— Ну, потрясающе! Такие платья только в кино показывают!
— Ха, ха, ха!
— Потрясающе! Перед такой женщиной надо вот... так вот, на колено и... прошу руку вашу... вот...

— Ха, ха, ха!
— А теперь можно вас пригласить?
— А где же ваш белый фрак?
— Уже летит самолетом из Парижа! К концу танца будет здесь. Прошу вас!
— А ты остроумный парень...
— Не остроумнее других...
— Ну да. Мой муж бывший вообще юмора не понимал.
— Бывает и такое.
— Ему что скажут, а он обидится.
— Ну, это тяжелый случай.
— Я ему потом переводила.
— Что с ним шутили?! Ха, ха, ха!
— Да. Тебе смешно, а мне тоска зеленая... ой, у меня голова кружится... споил ты меня совсем...
— Я вот эту песню люблю. Замечательная, правда?
— Ага. Нежная такая... тара-ра-ра-раараара-ааам...
— Смотри, как стемнело быстро...
— Да... тара-ра-ра-ра-рам...
— Ты знаешь... наверно, за последние пять лет это у меня самый чудесный вечер.
— Правда?
— Да...
— А почему?
— Потому что... потому что...
— Вадим... Вадим...
— Прелесть моя... очарование...
— Вадим... Вадим...
— ..... пре... лесть...
— ...Вадим... ну зачем... а...
— .....
— ...Вадим... ну не надо...
— ...очарование....
— ...не надо...
— ...
— ...
— ...Вадим...
— ...
— Ну... ну что... ну...
— .....
— Вот так, можно?
— Темно совсем...
— Ты прелесть... прелесть...
— Вадим... ну мы же совсем друг друга не знаем...
— ...прелесть... какая шейка у тебя...
— ...Вадим... Вадим...
— ...Людочка...
— .....
— ...так хорошо с тобой...
— Вадим...
— .....
— Ну не надо... милый... зачем...
— .....
— Вадик..... ааа.....
— .....
— Мальчик мой..... не надо.....
— .....
— Оно так не снимется...
— .....
— Вадим.....
— .....
— Подожди. Я шторы задерну.
— Ты прелесть.
— Сними покрывало...
— Иди ко мне...
— Расстегни мне... там зацепилось...
— Да... цветик мой...
— Господи... проклятое платье...
— Так...
— Еще немного...
— Милая...
— Ой...
— .....

— ..... ах..... мальчик мой.....
— .....
— ..... мальчик..... милый.....
— ..... ааа.....
— Милый мой...
— .....
— Ой...
— Хааа...
— Аахх...
— Хааа...
— Аахх...
— Хаааа...
— Ах...
— Хааа...
— Аха... ми... лый...
— Хааа...
— Аааах...
— Хааа...
— Аааах... ой...
— Хааа...
— Ооаах... ах...
— Ха...
— Аааах... солны... шко...
— Хаа...
— Аах... Ва... ди... ммм...
— Хаа...
— Аааах...
— Хааа...
— Аааах... маль...чик...
— Хааа...
— Аааах...
— Хаа...
— Ах...
— Хааа...
— Аааах...
— Ах... ах...
— Хааа...
— Аааах... ...я ...на ...рол
— Хааа... ми...лая...
— Ах... ми... ми... лый... мой...
— Ха...
— Аааааа!
— Хааа...

— Аааааа... аааа! Аааа! Ой! Солнышко! Аааааа! Аааа!
— Ха!
— Аааа! Аааа! Ой! Аааах... милый! Аааа! Аааа!
— Ха!
— Аааа... аааах... аааааа...
— Ха! Аааа... ууу... ооооаааааа... люююю... дааа...
— Ооой... ооо... милый мой... мальчик... аааах...
— Ооой... котеночек мой... ооой...
— Аааа... ааа... ааа... люблю тебя...
— Оооох... обожаю тебя...
— Милая моя...
— Котеночек мой...
— Милая...
— Золотце мое... мальчик...
— Прелесть...
— Котеночек мой...
— У тебя грудь очарование просто...
— Тебе нравится?
— По-моему, любому понравится.
— Мальчишечка мой...
— Прелесть...

— Ой... мы прямо на одеяло легли... вытащи его...
— Ага...
— Вадик, подожди, я щас приду...
— У тебя фигурка божественная. Как у Клеопатры.
— Слушай, пошли со мной, я тебя вымою...
— Господи... наверно, я сплю...
— Иди сюда...
— Милая...
— Полезай... пробку заткни...
— Ой... холодно как...
— Щас тепло будет...
— Уууу! Ну и кранище!
— Он за минуту наполнит... подвинься...
— Просто, как водопад... уууух...
— Дай мыло... там...
— Ага...
— Встань на коленки...
— Прелесть моя...
— Держись за меня...
— А потом я тебя вымою. Можно?
— Конешно... вот... сладенькая сосисочка...
— Прелесть моя...
— Потрудился... бедненький...
— Ой!..
— Не утопи меня, смотри...
— Горячо чего-то...
— Открой там холодной побольше...
— Ага... вот... нормально...
— Такой маленький... такой хорошенький...
— Ой...
— И здесь... уютный уголок...
— Аааах...
— И попочку мы промоем... она вспотела вся...
— Ой... какие у тебя руки нежные...
— Вот здесь... вот...
— Аааах...
— И здесь... и здесь...
— А что это за шрамик, Люд?
— Стекло на меня упало... и здесь...
— Милая...
— Вот... чистенько было...
— Теперь я тебя.
— Закрой воду, много уже.
— Ага...
— А у тебя хорошее сложение... мускулистый парень...
— Слушай, ой, прелесть какая...
— Котеночек мой...
— Как здорово...
— Нравятся?
— Чудные... смотри скользят как...
— Они твои, котик...
— Слушай, а давай здесь, а?
— Ооо... что я вижу! Кто-то третий появился.
— Давай, милая...
— На мосту стояли трое: он, она и у него...
— Ну давай, давай...
— Как, в ванной? Тут не получится... я вылезу...
— Клеопатра моя...
— Давай так...
— Наклонись немного... вот...
— Ой... милый... ооох...
— Хааа...
— Аааах...
— Хааа...

— Не утони смотри...
— Фууу... не могу...
— Подвинься... ой! Течет...
— Фу... ты обалденная женщина... фуууу...
— Милый мой котик...
— Ооооой... блаженство... ложись сюда...
— Волосы не мочи мне.. опля... ох!
— Хорошо как...
— Котик...
— Давай свет погасим и заснем?
— В воде?
— Ага...
— Да что ты. Размокнем все. Отклеится твоя пушечка...
— Ха, ха, ха...
— Я не утопила тебя?
— Еще нет...
— Просторная у меня ванна?
— Еще бы...
— Устал, работничек?
— Ты знаешь, пальцем шевельнуть не могу...
— Так быстро?
— Фууу...
— Ну да, ты же в очереди настоялся... бедненький...
— Я щас в этой водичке растворюсь...
— Выпить хочешь?
— Слегка...
— Ну, лежи, мокни, а я приду щас... оп... помоги...
— Давай... ага...
— Порядок...
— С такой грудью в Голливуде сниматься надо...
— Ничего, да?
— Шикарная грудь...
— Для сорока двух лет нормально.
— Что, тебе сорок два?
— Ага...
— Никогда бы не подумал...
— Мне тоже не верится...
— А попка прелесть какая... кругленькая...
— И попка ничего... ну, я побежала...
— Ты разведи вермут водой холодной...
— Ладно...
— Ой... где тут...
— Вадик! А чаю не хочешь?
— Нет! Господи... ну и акустика...
— А то смотри, он тепленький!..
— Нет, спасибо!
— Как хочешь... щас... вот он...
— Тари-ра-ра-раааам... тари-ра-ра-раам...
— Что?
— Ничего...
— Что ты говоришь, котик?!
— Ничего!
— Аааа.. несу тебе... вот...
— Ну, замечательно... ты не замерзла?
— Нет пока.
— .....ммм .... холодненький..... чудно.....
— Допивай и пошли в кровать.
— А ты в ванну не хочешь?
— Лучше потом. Давай полежим немного.
— ..... спасибо, прелесть моя...
— Пожалста. Пошли... вылезай...
— Дай мне руку... вот...
— Давай спинку вытру тебе...

— Ааах...
— Хааа...
— Ааах...
— Хаа!
— Ааах... коте... но... чек...
— Хааа...
— Аааах...
— Хааа...
— Ааах...
— Хааа!
— Ааах... ааа...
— Хааа! Пре... лесть...
— Ааах...
— Хааа...
— Аааа... ааа...
— Хааа!
— Аааах...
— Хааа...
— Ах...
— Ха...
— Аааах...
— Хааа!
— Ооой! Ааа...
— Хааа...
— Ааах...
— Хаа...
— Аах...
— Хаа...
— Ааах...
— Хааа!!! Оооо... оммм...
— Аааааах...
— Хааа...
— Ооой... еще... ми... лый...
— Ха!
— Ох...
— Ха!
— Ааах...
— Ха!
— Ах...
— Ха! Ой... ой....
— Аааах...
— Хааа...
— Аааах...
— Хааа...
— Аааааах...
— Хааа...
— Ааах...
— Хааа...
— Аааах... слад... кий... мммой...
— Ха!
— Ах...
— Ха... Аааааааммммаааааа... аммммммммааа... ооммм... мммммм...
— За... и... нька... мммой...
— Ммммм... ооомммм... мммм... оммм... оааамммм
— Ко...тик...
— Омммм...
— Све...тик...
— Мммм...
— Котик...
— Ой...
— Котик...
— Ой..
— Котик мой. Как хорошо с тобой...
— Ой...
— Милый...
— Ой... полезли... иди... ой...

— Ой...
— Ха!
— Ой...
— Ха!
— Ой...
— Ха!
— Ой... как...
— Ха!
— Ой... не... мо... гу...
— Ха!
— Ой... не могу...
— Ааааа... ой...
— Ха!
— Ай!
— Ха!
— Ааай!
— Хааа!
— Ааай!
— Хааа!
— Аааай!
— Хах!
— Аааааай!
— Хах!
— Аааааа!
— Хах!
— Аааааа! Аааааа! Аааааа!
— Ааааа! Аааааа! Ой!
— Хах!
— Аааа...
— Хах!
— Ааах...
— Хах!
— Оооох...
— Хах!
— Е... щеее...
— Хах!
— Ааа... ой... ко... те... ночек...
— Хах!
— Ааа...
— О!
— Аа...
— Ах!
— Оооох... ой...
— Ха!
— Аааах... ой... как...
— Ах!
— Аххх... ооо...
— Ха!
— Ах!
— Ха!
— Ах!
— Ха!
— Ах!
— Ха!
— Ах...
— Ха!
— Ха... Аааааааммммаааааа... аммммммммааа... ооммм... мммммм...
— За... и... нька... мммой...
— Ммммм... ооомммм... мммм... оммм... оааамммм
— Ко...тик...
— Омммм...
— Све...тик...
— Мммм...
— Котик...
— Ой...
— Котик...
— Ой..
— Котик мой. Как хорошо с тобой...
— Ой...
— Милый...
— Ой... полезли... иди... ой...

— Красивое полотенце.
— Китайское. Таких щас не купишь.
— Спасибо... вот хорошо... бежим...
— Ой...
— Что такое?
— Кулька скребется... я щас пущу ее...
— Давай... не видно что-то...
— Да вон... прямо...
— Ага... ой, хорошо как... шикарное ложе...
— Замерзла, милая? Проходи...
— Люд, а почему ты под теплым одеялом летом спишь?
— А мне не жарко.
— Тут одна подушка...
— Щас другую дам...
— Как, дождик идет там?
— Нет. Кончился.
— А телевизора у тебя нет?
— Неа. Сломался. В ремонт отдала.
— Понятно...
— Вот подушка...
— Ложись.
— Ой... бррр... согрей меня...
— Иди поближе...
— Ой... ты теплый такой...
— Замерзла... деточка моя...
— Тепленький... у тебя такая кожа нежная...
— У тебя тоже...
— Слушай, Вадик, а ты был женат?
— Мы не расписывались.
— Почему?
— Да просто она не хотела.
— И детей не было?
— Нет. Она аборты делала.
— Давно разошлись?
— Давно. Лет шесть назад...
— А я только год, как одна живу.
— Вы долго прожили с ним?
— Двенадцать лет.
— Много... прижмись... вот так...
— А у тебя какая она была?
— В смысле?
— Ну, симпатичная?
— Да.
— А работала кем?
— Микробиолог.
— Это первая женщина у тебя была?
— Да нет, что ты...
— А первая кто у тебя была?
— Да студентка одна. В общаге жила... А у тебя?
— Тоже студент. На практике когда были...
— Ну, согрелась?
— Ага...
— Какие волосы у тебя мягкие... вот какие...
— Котик...
— Фууу... ааа...
— Что такое?
— Да вспомнил про очередь эту пакостную...
— А что такого?
— Да зря стоял, выходит...
— А ты действительно для приятеля стоял?
— Да нет... Для себя...
— Значит, соврал мне... врунишка...
— С другой стороны — американские. Понимаешь?
— Да, они хорошие... смотри, какие мышцы у тебя...
— Думал, что сегодня куплю...
— И животик упругий... смотри как... ой, а тут что...
— Я ведь прошлую ночь на лавочке ночевал...
— Бедненький... как же так... слушай, а почему яички всегда холоднее члена?
— Не знаю...
— А тут наоборот... тепло...
— А у тебя тоже там тепло...
— Положи сюда руку...
— Нежность какая...
— Поцелуй меня...
— .....
— ..... милый.....
— .....
— .....
— .....
— .....
— .....
— ...
— ...
— Какие у тебя губы... мягкие-мягкие...
— Ой... опять встает... так здорово...
— Нежная моя...
— Ой... какой толстенький...
— Милая...
— Вадик...
— Аааах... ммм...
— Сними одеяло...
— Прелесть моя...
— Поднимись повыше...
— Ой, ну зачем, Люд... ой...
— .....
— Оммммм... ой... ааа...
— ... убери колени...
— Люд... ну что ты.. я недостоин...
— .....
— Ооооой... Людочка... ой... ооо...
— .....
— Прелесть... ой... милая... моя...
— .....
— Милая... милая моя...
— .....
— Ой... ой как... ооох....
— .....
— Людочка... Людочка... Людочка...
— .....
— Людочка... прелесть... ты прелесть...
— .....
— Милая... ой... это невыносимо...
— .....
— Солнышко... я умираю... ой...
— .....
— Ой.. дорогая... ооох... ооооха...
— .....
— Милая... я умру сейчас... умру...
— .....
— Люда... я не могу... давай, давай скорее...
— .....
— Ну давай, давай скорее... Люд...
— Давай сзади...
— Как хочешь... прелесть...
— Подожди... вот так... ага...
— Ты измучила меня...
— Выше, выше... ооох... он у тебя сладкий, как апельсин...
— Аха...

— Аааx...
— Ха...
— Аха...
— Ха..
— Аааx...
— Хаа...
— Аааax...
— Хаа...
— Аааax...
— Хааа...
— Аааax...
— Хааа...
— Аааааx... аааааx... маль... чик... мо... й...
— Хааа...
— Аааааx...
— Хаа...
— Аааx...
— Хааа...
— Аааx...
— Хаа...
— Аааax...
— Хааа...
— Аааx... ой... аааx... ко...ти...к...
— Ха...
— Аааax...
— Хааx...
— Аааx...
— Хааx...
— Аааax...
— Хааax...
— Аааax...
— Хааx...
— Аааааааx... ой...ой...ой!!
— Хах!
— Ах...
— Хах!
— Аааax...
— Хах!
— Аааx...
— Хах!
— Аааax...
— Хах!
— Аааx...
— Хах!
— Ааа...
— Хах!
— Аааа...
— Хах!
— Аааaа...
— Хах!
— Аааааа...
— Хах!
— Аааааа...
— Хах!
— Ой... мальчик мо...й ... ой!
— Хах!
— Оооох...
— Хах!
— Ооох...
— Хах!
— Аааx...
— Хах!
— Аааax...
— Хах!
— Ооооой! Ой! Ооооой! Аааааа! Аааааа! Ааааааааай! Ааааааай! Аааааай!
— Хах!
— Ооооой! Ооооой! Мальчик! Ой! Не могу! Ой! Ой! Ааааааааа! Аааай!
— Хах!
— Ооооой!
— Хах!
— Ооооо... не... могу... ой...
— Ха!
— Оооой!
— Ха!
— Ооооой...
— Хаа!
— Ооооой... не... мо... гу...
— Хах!
— Оооой...
— Хааа!
— Ой! Ой! Ой! Ооооой! Аааааай! Ааааааай! Аааaа! Ааа! Аааaа! Аааaа! Аааaа!
— Хах!
— Аааа!
— Хах!
— Аааай!
— Хах!
— Аааай!
— Хах!
— Аааай!!
— Хах!
— Аааай! Аааай!!
— Хах!
— Оооой...
— Хах!
— Аааа...
— Хах!
— Ва... дик...
— Хах!
— Ва... дик...
— Ха!
— Ва... дик...
— Ха!
— Вади... че...к...
— Ха... аааам... аммммм... аааа! ааааам... аааам! ааа! аааааа...
— Ко... тик...
— Аааам... аммммм... миилам... мммм....
— Котик...
— Миилая... ммм...
— Вадик... ласковый мой...
— Ооомммммм... оммм...
— Родной мой...
— Ой.. ты прелесть...
— Ты тоже прелесть...
— Обалденно... ой... сил нет... прелесть...
— Ко́тик мой... работничек...
— С ума сойти... ой... фуууу...
— Я щас приду...
— Фууу... фууу...

— Вадик! Вадик! Ты что, спишь, что ли?
— А? Господи... прямо провалился куда-то... фууу...
— Котик мой. Устал?
— Да нет, просто... транс какой-то... фууу...
— Я тоже, вообще-то, как-то это... ты такой активный.

— Нет, я щас просто в трансе в каком-то .
— Ой, как тут тепло. Милый мой...
— Фууу... ты очень сексуальная женщина.
— Мерси.
— Ой... обними меня...
— Устал, котик мой...
— Устал...
— Ну спи, радость моя... спи...
— И ты тоже... не уходи от меня... прелесть...
— А я с тобой. С тобой...
— Ооооох... как хорошо... сон какой-то, прямо...
— Спи... котик мой...
— Уаааааах... поцелуй...
—..... котеночек.....
— Ой... фуууу... аааах...

— Ой... фууу... фууу... Люд, сколько время? Люд! Люд!
— Что... а?
— Люд! Час который... который час?
— Не знаю... вон там стоят... чего ты проснулся... ой...
— Где... где часы... восьмой час?!
— Куда ты спешишь-то...
— Да перекличка... черт... я и забыл совсем, что там переклички... и ночью, наверно, была... черт! А где трусы мои?
— Там где-то...
— Опоздал... очередь прошлепал.... лапоть...
— Да что ты... господи... рань какая...
— Вот они... думал ведь все время...
— Погоди... Вадь...
— Да чего погоди! Может, там уже очередь моя!
— Да погоди ты, дурачок! Ложись!
— Ты что, с ума сошла? Лучше б вчера напомнила! А брюки?
— Иди сюда!
— Что?! Я же опаздываю!
— Никуда ты не опаздываешь.
— Почему?
— Потому что сегодня мы не торгуем.
— Кто — мы?
— Мы. Работники универмага «Москва».
— При чем здесь универмаг «Москва»?
— При том, котик, что продажа организована нашим универмагом... ууууааах... у нас учет сегодня по всем отделам...
— Ну и что?
— Да ничего. Ложись спи. А послезавтра я тебя проведу на склад, выберешь какие угодно...
— Постой... а ты же говорила, что ты экономист?
— Я пошутила, котик. Прости. Я техникум торговый кончила. А в институте не смогла учиться. И муж не советовал...
— А где ты работаешь?
— В «Москве».
— Кем?
— Заведующей сектора.
— А очередь? Не пойму ничего... там же очередь стоит...
— Да пусть стоит. Они до послезавтра стоять будут.
— А ты что... имела к этому какое-то отношение?
— Ну да, да, да! Какой ты непонятливый! Мы торгуем, мы! Мои девочки и я! Просто я вчера перед дождем ушла пораньше.
— Так это ты там, да?
— Я, я... ложись...
— Господи... ну это вообще!
— Ложись, Вадик. Всю ночь тер меня, а теперь спать не даешь.
— Так, значит, сейчас просто нет никакой продажи?
— Нет, нет! Весь товар идет на склад до послезавтра... не успели мы до учета продать... там штук триста еще...
— А они точно американские?
— Точно... ляжешь ты или нет?!
— Ложусь, ложусь... слушай, а если у вас учет, почему ты дома?
— Я на больничном.
— Понарошку?
— Конешно... пускай без меня икру мечут... влипли, пусть и выкручиваются...
— Тепленькая моя... ааа... подвинься...
— Я тебе вчера сказать хотела, да забыла после...
— А зачем же ты наврала мне, что ты экономист?
— Да так просто... сразу поняла, что ты парень интеллигентный... знаешь как...
— Глупышка... какое это имеет значение... прелесть моя...
— Обними меня...
— Чудачка... такие неожиданности... прямо необычное лето...
— Парад планет, чего же ты хочешь...
— Да...
— Ооооой... спи, котик... потом встанем, я тебе табака сделаю...
— Сплю...
— Любишь табака?
— Люблю...
— Спишь?
— Сплю, сплю...

Б. Гройс

Новое в искусстве

...В Новое время не раз высказывались опасения, что рост и распространение нормативной культуры приведет в конце концов к подавлению всей профанной среды и к прекращению всякого культурного творчества. Опасения эти еще более усилились, когда — особенно начиная со второй половины XIX века — традиционная культура получила невиданные ранее возможности массового распространения[1].

Однако как просвещенческие оптимистические, так и консервативные пессимистические оценки массового распространения культуры не учли следующего простого обстоятельства: культурные ценности, попав в профанную среду, перестают быть ценностями и становятся такими же профанными вещами, как и любые другие. Профанные вещи, попав в культурный контекст, приобретают ценность, но они теряют профанность — и вместе с ней свою реальность, жизненность, силу и тайну. Также и ценные вещи культуры, когда они попадают в массовое сознание или в серийное производство, утрачивают свое специфическое место в валоризованном культурном контексте, которое, собственно, и определяет их ценность. Идеи, художественные формы, приемы мышления, ритуалы культурного обихода или идеологические убеждения, когда они вырываются из валоризованного культурного контекста, когда они лишаются своего специфического места в сложной сети культурной памяти, когда они оказываются вне всей системы культурных отождествлений и дифференциаций, которая их в сущности определяет,— полностью дичают, профанируются. Они утрачивают свою исходную форму и свой исходный смысл. Они, подобно эпидемии, начинают неограниченно распространяться и видоизменяться в среде, не обладающей по отношению к ним никаким иммунитетом. Так распространились в свое время религии вроде христианства, ислама и буддизма, а в более близкие времена марксизм — изменившись при этом до неузнаваемости. Оставшись без определенного места в культурном контексте и будучи напрямую соотнесенной с профанной средой в качестве «истины», то есть будучи взятой только в отношении к самой этой внекультурной среде, любая ценность утрачивает свою идентичность.

В свое время Вальтер Беньямин говорил о том, что в условиях массового распространения произведение искусства лишается своего специфического места в культурном пространстве и, следовательно, своей ауры, которая и составляет, собственно, его основное очарование. Беньямин понимает прикрепленность культурных вещей к определенному месту достаточно географически — как их реальное уникальное пребывание в определенном пространстве. Но значительно более важна для произведений искусства — и не только для них, но и для любых культурных феноменов — закрепленность в специфическом пространстве культурной памяти. Вся антипрогрессистская критика Нового времени понимает массовое распространение не как эпифанию традиционной культуры, но как механическое порождение чисто профанных объектов, чье внешнее сходство с культурными ценностями лишь маскирует принципиальное отличие одних от других.

Такая критика массовой культуры может показаться на первый взгляд элитарно ориентированной и недемократичной — но характерным образом именно она открывает возможность для отдельных вещей массовой культуры снова получить валоризованный культурный статус уже в качестве профанных вещей. После того как культурные ценности некоторое время профанируются в массовой культуре, они становятся достаточно профанными, чтобы снова быть валоризованными — как иные по отношению к их прежним культурным образцам. Критика массовой культуры, которая определяет ее как кич, как своего рода эстетический мусор современной цивилизации, одновременно именно этой негативной интерпретацией открывает дорогу для эстетизации и валоризации массовой культуры в системе культурной памяти. Описание внекультурных подражаний высокой культуре как абсурдных, смешных, бесцельных, уродливых, тривиальных, плоских, провинциальных и так далее постоянно дает возможность эстетизировать именно эти их качества.

Так критически дистанционированное отношение поп-арта к массовой культуре своего времени было предпосылкой к ее интеграции в культурную традицию — такая интеграция была бы невозможна, если бы массовая культура рассматривалась серьезно как действительно ценная. С самого начала европейского авангарда художники прежде всего использовали те элементы современной им цивилизации, которые в наибольшей степени отстояли от валоризованной культуры,—

[1] Данная публикация представляет собой фрагменты глав «Экологический аргумент против инновации» и «Об авторстве», которые входят в книгу «Новое в искусстве», подготовленную автором к печати в Германии. В России книга выйдет в издательстве «Кругъ».

как тот же писсуар Дюшана, например. Если же исторический авангард использует валоризованные культурные объекты, как, например, Мону Лизу или скрипку, то он их сначала профанирует, побеждает, разбивает — чтобы затем снова эстетизировать. Современное искусство, напротив, использует вещи массовой культуры в почти неповрежденном виде. Дело в том, что в результате длительной и настойчивой критики массовой культуры она сейчас уже с самого начала предстает профанированной. Когда Джеф Кунс[2] воспроизводит, например, тривиальные или кичевые художественные формы в ценном и особо устойчивом материале, он вполне может рассчитывать на то, что по меньшей мере какая-то часть его публики не воспримет эти формы как действительно ценные и прекрасные и поэтому поймет его иронию по отношению к этим формам — и также поймет проблему сохранности во времени, которая здесь ставится тем более обостренно, что в «нормальном» контексте современной культуры подобные кичевые формы обречены гибели и разрушению. Именно поэтому использование дорогих и устойчивых материалов для их воплощения может служить хорошей метафорой для страха любой культуры перед перспективой своего полного уничтожения и забвения.

Когда далее Майк Бидло[3] в рамках эстетики апроприации копирует Пикассо и выставляет сделанные им копии как собственные оригинальные работы, то можно, конечно, сказать, что здесь валоризуются копии как таковые, которые принадлежат обычно к профанной среде. Но не менее важно, что культ вокруг Пикассо в наше время воспринимается уже довольно иронически, вследствие чего достаточно его прямого цитирования, чтобы было понятно, что речь идет об уже профанированном уровне культуры. В то же время когда современные художники используют менее скомпрометированные художественные феномены для своих апроприаций, они инсценируют достаточно сложную игру с ними, чтобы выявить в них профанные уровни — как это делает, например, Синди Шерман[4] с классическим искусством прошлого, используя для этой цели возможности фотографии, которая снимает часть традиционных художественных претензий. Короче говоря, поскольку практически все современное искусство ориентировано так или иначе на эстетику реди-мейд, то есть на достаточно эксплицитное понимание искусства как работы с различными уровнями его валоризации, то и в своей чисто формальной структуре современные работы, если они сделаны достаточно серьезно, обычно тщательно учитывают границу между валоризованным и профанным, то, что уже профанно в культуре, берется сплошной цитатой, но то, что продолжает ощущаться как ценность, предварительно дополнительно девалоризуется или, если угодно, деконструируется в рамках самой работы — с тем, чтобы затем уже быть заново валоризованным.

Операция инновации является и здесь в известном смысле обратной по отношению к процессу демократизации культуры, понятой как ее широкое распространение — инновация валоризует как раз те аспекты профанной среды, от которых сама эта среда хотела бы избавиться, которые она хотела бы преодолеть, которые являются особенно нелюбимыми знаками ее профанности. Постоянно обращаясь к профанному и создавая из самых профанных его вещей новые эксклюзивные моды, элитарное сознание воспроизводит во все новых формах свою элитарность, которая также постоянно размывается вследствие демократизации и массового воспроизводства традиционной культуры. В то время как массы обращаются к тому, что признано культурно ценным, и тем обесценивают его, элитарная стратегия состоит в том, чтобы компенсировать эту обесценку культурных ценностей валоризацией неценного. Поэтому валоризация неценного сама по себе во всяком случае не является признаком демократизации культуры.

Современное искусство часто обвиняют в том, что оно перестало быть инновативным, что оно постоянно обращается к искусству прошлого, что оно ретроспективно, что оно занимается только вторичной обработкой того, что уже было. В этих упреках есть, разумеется, много справедливого — но они равно относятся к искусству любого времени. Разумеется, авангард прошлого обращается в наше время в салон, когда его стили используются в чисто декоративных целях, как это часто происходит. Художники сплошь и рядом используют арсенал приемов, известных им из прошлого, заново комбинируют их и предъявляют как новые образцы валоризованной культуры. Такое с самого начала культурно гарантированное обращение с искусством прошлого следует, однако, отличать от работы с прежними стилями, прошедшими уже через процесс их профанации — если при этом их профанный уровень эксплицитно выявлен. Здесь уже нельзя говорить о простом и неинновативном использовании старых стилей: пройдя через профанное, эти стили приобрели также и соблазнительные свойства профанного — магизм, власть, спонтанность, способность отсылать непосредственно к реальному. Эти свойства профанированной культуры использовал поп-арт. Их используют также и очень многие современные художники. Здесь особенно интересным бывает использование культурных художественных образцов в странах Третьего мира, или, например, в бывших коммунистических странах. Хотя из этих стран нельзя более извлечь никаких изначально оригинальных художественных форм, профанное использование в них уже известных культурных образцов оказывается достаточно специфичным, так что его можно с успехом второй раз эстетизировать, не оказываясь при этом в ситуации салонного эпигонства.

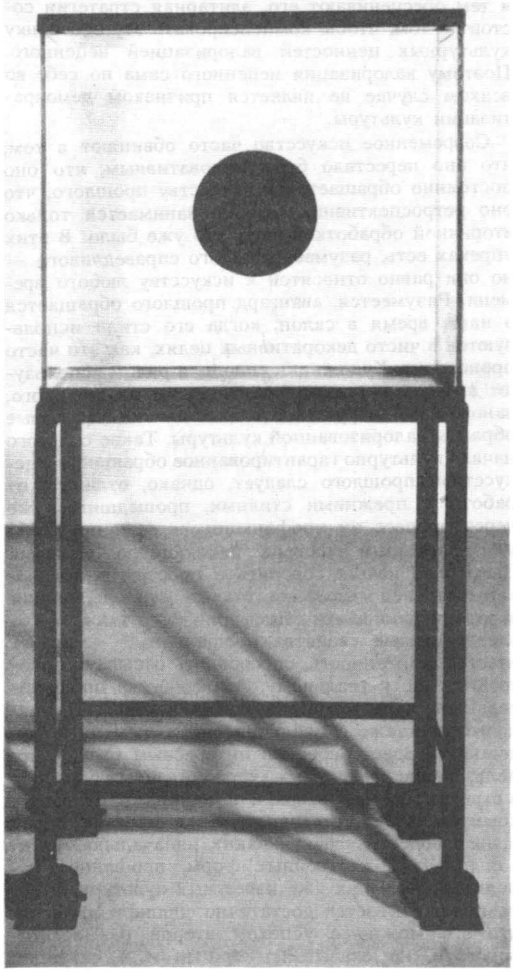
[2] Джеф Кунс — американский художник. Приобрел известность в 80-е годы как представитель так называемого «Симуляционизма». (Скандальную известность получила серия его новых работ с итальянской порнозвездой Чиччолиной, на которой Кунс недавно женился.)

[3] Майк Бидло — американский художник Приобрел известность в 80-е годы.

[4] Синди Шерман — американская художница. Работает в технике фотографии.

Относительно никаких вещей, форм, языков или культурных навыков, взятых самих по себе, нельзя сказать, являются ли они принадлежащими к высокой валоризированной культуре или к профанной среде. Все культурные феномены постоянно флюктуируют вокруг этой границы, их положение относительно нее постоянно меняется. Поэтому когда культурно валоризованные образцы попадают в профанную среду, они становятся профанными и перестают быть ценностями,— и когда профанные вещи попадают в валоризованную культурную память, они перестают быть профанными. Слияние валоризованной культуры с профанной средой было бы возможным только в том случае, если бы имелись какие-то независимые критерии качества или достоинства, которые независимо от актуального положения той или иной вещи могли бы определить ее ценность. Но таких критериев не существует — и поэтому нет каких-то профанных вещей, реальности, природы, быта, жизни, здравого смысла и так далее самих по себе, как не существует и самих по себе идеалов прекрасного.

Джеф Кунс. Мяч — тотальное равновесие в аквариуме



Экологический кризис[5] затрагивает поэтому профанное куда в меньшей степени, чем это на первый взгляд кажется. Область профанного постоянно обновляется, потому что она постоянно пополняется мусором и отбросами валоризованной культуры. Отличие этого мусора от исходного, «девственного» и природного профанного, которое в результате притока этого мусора якобы разрушается и теряет свою аутентичность, является произвольным и чисто идеологическим: мусорная свалка ничуть не меньше манифестирует профанное, реальность и жизнь, нежели девственная природа Амазонки. Кстати экологический дискурс постоянно концентрируется вокруг проблемы мусора, хотя предполагается, что он занимается нетронутой природой: именно с появлением экологии мусор стал занимать такое важное место в общественном сознании, на экранах телевизоров и так далее. Мусор и является собственно природой, ибо природа всегда состояла из отработанных отбросов — хотя, конечно, ранее они не были отбросами цивилизации, но остатками различных геологических циклов. Художники в XX веке еще до всякой экологии постоянно эстетизировали мусор, постоянно превращали галереи и музеи в мусорные свалки — они еще в самом начале современной технизированной цивилизации распознали профанный потенциал мусора.

Мусор, кстати, может служить хорошим примером амбивалентной роли профанного в культуре. С одной стороны, выброшенная вещь — это предельно неценная, профанная, ненужная вещь. Ее валоризация в искусстве демонстрирует поэтому всю мощь и свободу художественной традиции, которая может наделить самое иерархически низкое самым высоким культурным значением. Но, с другой стороны, сам жест выбрасывания мусора отсылает к сакральной жертве, к чистому отказу от обладания, к аскезе и к ритуалу. В этом отношении искусство лишь присваивает себе тот потенциал сакрального, который содержится в самом по себе жесте отдания какой-то вещи пространству, природе, ничто. Так что в отношении жеста выбрасывания мусора, экологическое сознание выступает как еще один этап секуляризации европейского человечества, поскольку здесь мусор, который и есть в наше время природа в самой ее чистой форме, втягивается в процесс вторичной переработки и утрачивает свой характер сакральной жертвы в пользу анонимной бесконечности.

Мусор современной цивилизации возникает не только от того, что постоянные попытки окультурить внешнюю среду обрушивают в нее потоки культурной продукции, становящейся в ней мусором. Профанная среда пополняется вещами куль-

[5] Имеется в виду современный кризис культуры, которая не оставила для самовоспроизводства никакого исходного, профанного материала, окультурив все и вся.— *Прим. ред.*

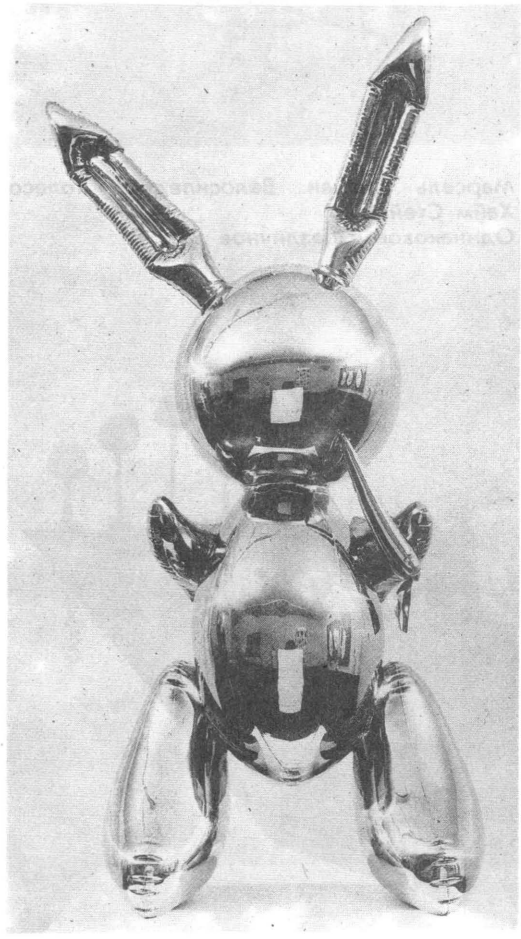
туры также и по другой причине: любая достаточно радикальная инновация перерастает саму по себе культурную память и удаляет из нее вещи, ранее в ней сохранявшиеся. Память культуры можно условно поделить, по типу компьютерной памяти, на длительную и оперативную. Памятники прошлого редко ставятся под вопрос дальнейшими инновациями. Между тем в случае параллельно развивающихся культурных движений результаты часто бывают довольно разительными. Шоковое воздействие на современную культуру имела, разумеется, прежде всего быстрая девальвация салонного искусства конца XIX века и замена его в системе исторической памяти параллельно ей работавшими художниками типа импрессионистов и ранних постимпрессионистов. Отсюда возник известный комплекс Ван Гога, который и поныне водушевляет непризнанных и не дает спать признанным.

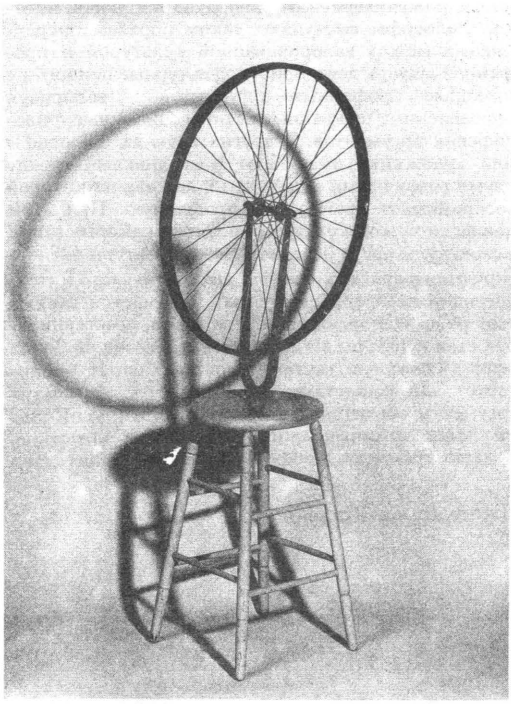
●

[...] Человек состоит, по достаточно старому мнению, из души и тела. Иначе говоря, он одновременно принадлежит и миру культурных ценностей, и миру профанной действительности. Прежде душа человека считалась бессмертной, а тело — конечным. Или, иначе говоря, культурные ценности считались онтологически обеспеченными, а профанная действительность — обреченной на уничтожение, забвение, смерть. Смерть человека как гаранта культуры, провозглашенная Фуко, означает, что теперь, напротив, душа человека считается смертной, а зато тело человека приобрело бесконечное измерение текста, желания, дифференции. Но уже то, что человек внутренне расколот, означает, что его нельзя ни вполне «конструировать», приписав ему бесконечный разум, ни вполне деконструировать, разложив его в бесконечности телесной жизни. Каждая попытка посредничать между культурой и профанным означает также попытку обрести внутреннюю цельность и преодолеть этот раскол, который постоянно напоминает человеку о его смертности, от которой не удается уйти ни в бесконечность культурного созерцания, ни в телесность бесконечного желания или текста. Но недостижимость вечной жизни не означает невозможности конечной, частной, индивидуальной жизни в определенных пределах времени и пространства. В этом же и смысл авторской частной собственности на новое, которую не следует конфисковывать ни ради универсальной истины, ни ради универсального протеста против универсальной истины. Такой протест — включая сюда и деконструкцию — является скорее обратной стороной тоталитаризма, чем его преодолением.

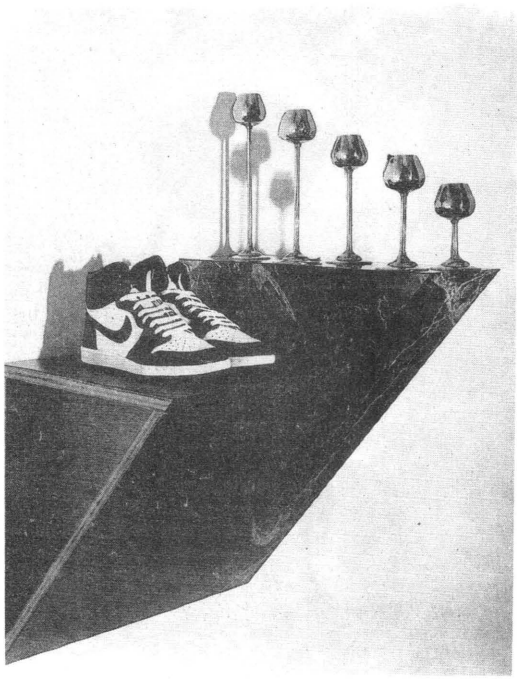
Власть и угнетение не являются только привилегией логоцентризма, утверждения универсальной истины, провозглашения последнего откровения. Профанное недоверие к любой истине, издевательство над любым авторитетом, неуважение к любому знанию и релятивации любых ценностей также крайне деспотичны на свой лад. Философия постоянно использует профанный антикультурный скептицизм для того, чтобы девальвировать с его помощью традиционные культурные дискурсы, но она также использует философскую аргументацию против профанной, чисто негативной самоуверенности, рождающейся от равнодушия к любой истине. Философы выступают таким образом посредниками между валоризованной культурой и профанной средой, девалоризуя культурные ценности с помощью профанных аргументов и валоризуя определенные профанные истины с помощью философских аргументов. В других случаях философы или художники выступают посредниками между двумя различными культурами, каждая из которой воспринимает другую как профанную. При этом ценности чужой культуры вносятся как инновации в свою культуру, а ценности своей культуры экспортируются в другие культуры. Особенно часто интеллигенция неевропейских стран занимается такими импортно-экспортными операциями, вестернизируя свои культуры и одновременно вывозя на Запад свою культурную «аутентичность». Сократ иронизирует над софистами и их знанием, используя аргументы обыденного здравого смысла, но он также далек от обыденного равнодушия к истине. В наше время философия еще более решительно

Джеф Кунс. Кролик





Марсель Дюшан. Велосипедное колесо



Хайм Стейнбах.
Одинаковое и различное

используует профанное неверие в абсолютные истины разума, но в то же время она изобретает для этого язык, далекий от профанного, и тем самым де факто дистанцируется от профанного. Настоящие тоталитарные идеологии не были, кстати, идеологиями логоцентризма — напротив, они как раз были, как, например, советский марксизм, критиками идеологии, релятивизировавшими любую частную истину по отношению к профанной общественной практике, которая регулировалась властью.

Деконструктивный метод в его различных вариантах все еще находится под влиянием руссоистского стремления выйти к началу вещей по ту сторону их нынешнего неравенства. Деррида критикует Руссо за его веру в то, что такое начало может быть действительно достигнуто: для Деррида любое обращение к началу открывает только новое насилие, новую травму, новый знак отсутствия изначальной полноты бытия. Но в то же время само стремление к началу Деррида по-прежнему считает неизбежным для сознания и указывающим на сокрытое начало до всякого начала, на изначальное отсутствие целостности и равенства, на абсолютно иное и сокрытое. В отношении к этому абсолютно иному все вещи приобретают характер знаков — и таким образом уравниваются. Хотя абсолютное начало, или, иначе говоря, трансцендентальный референт, отсутствует, оно таким образом самим своим отсутствием конституирует определенный уровень равенства всех вещей и их бесконечную знаковую игру, аннулирующую все конечное и частное. Деконструктивизм продолжает быть метафизичен, поскольку он продолжает апеллировать к исходному равенству всех вещей. Отсутствие универсальной истины также не может гарантировать равенства всех вещей и знаков, как и ее присутствие.

Профанная среда состоит из всего ненормативного, невалоризованного, неудачного, неценного, несовершенного, невыразительного и так далее. Ненормативное может быть понято как просто плохое и по праву находящееся в профанной среде. Оно может быть также понято как оригинальное, иное, альтернативное — и, естественно, валоризовано в инновативном обмене. Так писсуар Дюшана или черный квадрат Малевича могут быть поняты как плохие, некрасивые, неудачные произведения искусства — и в то же время они могут быть поняты как оригинальные, иные, эпохальные. Оба эти понимания одинаково допустимы — и оба зависят от определенной интерпретации соответствующих вещей в качестве иных или таких же, но плохих. Любая ненормативная вещь всегда может быть интерпретирована как плохая, неудачная вещь — и как оригинальная вещь. Африканская маска может быть понята как оригинальная и экзотичная, а может быть понята и как плохой портрет. Обе эти интерпретации допустимы, хотя культура каждый раз выбирает обычно одну из них. Такой выбор всегда индивидуален, конкретен и носит частный характер. Ни одна из соответствующих интерпретаций ничем не гарантирована, так как нет ни онтологического обоснования нормы, ни онтологического обоснования всеобщей инаковости и ненормативности. Отсюда и риск любого инновативного обмена.

Частный характер инновативного обмена можно считать его центральным моментом, и поэтому он

должен быть напоследок сделан по возможности более ясным. Как философский, так и художественный авангард Нового времени постоянно выступает против историзма, его лозунг состоит в том, чтобы по ту сторону всех исторических традиций и авторитетов выйти к реальности, к жизни, к действительности самим по себе. Такова была цель, например, искусства авангарда, которое отказалось от цитирования образцов прошлого, чтобы передать сам по себе бессознательный жизненный импульс, которому в его самой радикальной форме должно было соответствовать абстрактное искусство. Такой же была цель и философии того времени, которая, например, устами Гуссерля потребовала осуществить акт радикального эпохе́, то есть воздержания от утверждения истинности или ложности всего наличного знания в пользу непосредственного наблюдения над жизнью сознания. Но таковой же остается и цель тех философских или художественных школ, которые исходят из того, что сама по себе действительность есть игра исторических цитат — в таком случае выдвигается требование деконструировать историю культуры как историю метафизики.

Эта программа преодоления историзма приводит, однако, к характерно двусмысленной ситуации. Для новой теории или для нового художественного метода артикулировать и обосновать собственную адекватность реальности как таковой оказывается возможным только по контрасту с исторически сложившейся традицией. Даже если при этом новая теория признает, что и прошлое отсылало каким-то образом к реальности, она вынуждена считать такую отсылку только скрытой и требующей дополнительной интерпретации, и только свое понимание реальности — вполне эксплицитным, чтобы таким образом отличить себя от прошлого. Но поскольку, как уже было сказано, новое не может оправдать себя непосредственной отсылкой к самой реальности, а вынуждено определять себя как эпизод в историческом нарративе, новое немедленно подпадает под обвинение, что оно является только новым ради самого нового, что оно произвольно, неоправданно, чисто стратегично.

Новое, однако, не обязательно должно описывать реальность как таковую. И также оно не обязательно должно быть иным по отношению ко всему историческому прошлому — такому бесконечному критерию действительно невозможно удовлетворить, поскольку известно, что нет ничего нового под солнцем. Инновация всегда происходит относительно конкретной и сегодняшней границы, отделяющей валоризованную культуру от профанной среды, и в определенных пределах, в которых удается выделить зону достаточно неустойчиво и внутренне расколотой утопии. Такая зона может быть не обязательно только под солнцем, но и в тени. Продукты инновации лишь отчасти являются оригинальными знаками валоризованной культуры — соответственно другой всегда возможной интерпретации, они остаются неудачными, плохими вещами профанного мира. Да и сам человек всегда остается достаточно профанен, несмотря на все его культурные усилия, и лишь отчасти получает историческое бессмертие в культурном архиве: как автор он столь же расколот, сколь и продукты его инновативных практик.

Синди Шерман. Без названия

Синди Шерман. Без названия

Синди Шерман. Безымянный кинокадр

«Крестный отец. Часть III».
Майкл Корлеоне (Аль Пачино)

Нина Цыркун

Судьба Корлеоне в Америке

Большая нам выпала удача: «Крестного отца» увидим через 20 лет после выхода на экраны его первой части. Чему тут, казалось бы, радоваться? А вспомните, как нам с опозданием на полстолетия показали «Унесенных ветром». Ну посмотрели бы мы их пусть хоть 30 лет назад — и что? Увидели бы красивую мелодраму из чужой жизни. А отсрочка помогла нам понять наконец, какая это трагедия — уход с исторической арены целого класса. Вот и с «Крестным отцом» — посмотрели бы двадцать лет назад и увидели хорошего качества гангстерскую ленту. Но посмотрим теперь... Сразу всю эту гигантскую конструкцию, достроенную Копполой целиком, эту семейную сагу, рассказанную от начала и до конца. Увидим глазами людей, подобно героям самой этой истории оказавшихся без своей страны, отрезанных от собственного прошлого, вынужденных начинать с нуля в недобром окружении, без всякой поддержки, жалкими и беспомощными...

Три части «Крестного отца» — не простая последовательность событий, а как три китайские шкатулки, вложенные одна в другую. Первая — история возвышения Вито Корлеоне, которого мы застаем в зрелые годы одерживающим победу в войне с конкурирующими кланами нью-йоркской мафии. Вторая поднимает завесу над его прошлым, рассказывает о беглеце, который, спасая свою жизнь, мальчишкой прибывает в Америку с Сицилии и в погоне за своей «американской мечтой» бессильно наблюдает, как, несмотря на успех, подлинной судьбой становится изгнанничество, от которого не уйти. Третья — история души, проданной дьяволу, возжаждавшей искупления, получившей его и ужаснувшейся этой страшной благодати.

Каждый фильм трилогии выстраивается особым образом. Первый (1972) — гангстерская мелодрама, чисто американский жанр, сохранивший свои каноны (включая смерть героя как акт возмездия за грехи) с 30-х годов. Второй (1974) — фильм-рефлексия, парафраз на тему первого, где сталкиваются (порой плохо уживаясь) американский сюжет и европейский тип осмысляющего повествования. Третий (1990) — фильм-опера, национальный итальянский жанр, метафора возвращения в лоно матери-Италии с монументально барочной живописностью, напоминающей висконтиевские фрески с их пряным колоритом, насыщенным немыслимыми для пуританской Америки инцестуальными мотивами.

«Крестный отец I» открывается сценой-эпиграфом. Итальянец, пришедший в поисках справедливости в дом Вито Корлеоне, начинает словами: «Я верил в Америку» — и рассказывает о дочери, прекрасной и чистой девушке, зверски избитой и изуродованной парнями-американцами.

Все, кто приезжает, верили и верят в Америку. Во второй части в эпизоде, цитатно повторяющем Чарли Чаплина («Иммигрант») и Элиа Казана («Америка, Америка»), мы видим пароход, входящий в нью-йоркскую гавань, пароход, для каждого переселенца выступающий его собственным «Майским цветком» — кораблем отцов-основателей, — и толпы сгрудившихся у борта людей, благоговейно взирающих на Статую Свободы, кажущуюся им Богоматерью-защитницей. А потом на заднике захудалого театрика, где играют пьесы для не знающих английского итальянцев, Статуя Свободы намалевана в сияющем ореоле — так, как изображают Мадонну на дешевых олеографиях. Вера в Америку столь сильна, что эти люди готовы сменить символ: отныне они будут поклоняться идолу демократии, предоставляющей каждому свой шанс.

Оторвавшись от родной почвы, иммигранты из итальянской провинции в головокружительно короткий срок переживают шок разрушения привычных патриархальных связей и приобщения к демократическому американскому образу жизни. В этот момент никто из них еще не готов почувствовать себя абсолютно свободной и самоцен-

---

«Крестный отец» ("The Godfather")
Авторы сценария Марио Пьюзо и Фрэнсис Форд Коппола, по одноименному роману Марио Пьюзо. Режиссер Фрэнсис Форд Коппола. Оператор Гордон Уиллис. Художник Дин Тавуларис. Композитор Нино Рота, при участии Кармине Копполы. В ролях: Марлон Брандо, Аль Пачино, Джеймс Каан и другие. «Парамаунт пикчерз», 1972.
«Крестный отец. Часть II» ("The Godfather. Part II")
Авторы сценария Фрэнсис Форд Коппола и М. Пьюзо. Режиссер Фрэнсис Форд Коппола. Оператор Г. Уиллис. Художник Д. Тавуларис. Композиторы Н. Рота и К. Коппола. В ролях: Аль Пачино, Роберт Дюволл, Дайана Китон, Роберт Де Ниро, Джон Казалье, Талия Шир и другие.
«Коппола компани» — «Парамаунт пикчерз», 1974.
«Крестный отец. Часть III» ("The Godfather. Part III")
Авторы сценария Ф. Ф. Коппола и М. Пьюзо. Режиссер Фрэнсис Форд Коппола. Оператор Г. Уиллис. Художник Д. Тавуларис. Композитор К. Коппола. В ролях: Аль Пачино, Дайана Китон, Талия Шир, Энди Гарсиа. «Парамаунт пикчерз», 1990.

ной личностью, они невольно тяготеют к «своим», своей общине, сбиваются в стаю, вызывая подозрительность и недоверие.

Они хотят стать настоящими американцами, но им не дают забыть, кто они и откуда явились. Унижения начинаются с первых шагов на новой земле: медицинский контроль, антропометрия, карантин — полутюремная каморка, из которой открывается вид на недоступный город. Вито теряет даже свое имя — ему в карточку по ошибке записывают название городка — Корлеоне.

Потом, когда у них заводятся деньги, с ними ведут дела, но не стесняются признаться, что ненавидят. «Мне противно смотреть, как вы приезжаете в нашу чистую страну, я презираю вас и ваше семейство», — бросает сенатор штата Невада, вымогая у сына Вито, Майкла, взятку за лицензию на открытие игорного дома. «Вы макаронники, а мой отец немец и мать ирландка», — брезгливо заявляет директор киностудии Тому Хейгену, «консильере» семьи Корлеоне, отказывая в роли для талантливого Джонни Фонтейна (его прототип ни много ни мало — Фрэнк Синатра).

«Крестный отец». Майкл Корлеоне (Аль Пачино), Дон Корлеоне (Марлон Брандо)

И тогда им приходится — вот их коронная фраза — «делать предложение, от которого не отказываются». Они объединяются, чтобы загнать в угол врага и взять наконец свой шанс, который был им обещан демократией. В них взыгрывают амбиции древнего народа с великой историей. Они осознают себя наследниками великой культуры и хотят быть достойными ее. Проиграв, они готовы уйти из жизни, как это делали сенаторы в Древнем Риме.

Правда, им приходится принимать правила игры, которые предлагает противник — тем более что игра ведется на его территории. Откровенная неприязнь сменяется лицемерно прикрываемой враждой, крестьянская прямолинейность — хитроумными происками, а стрельба веером от живота — вертолетной атакой. Свадьба Конни в первой части, конфирмация Энтони во второй, прием по случаю вручения Майклу ордена св. Себастьяна в третьей — эти ударные эпизоды — метафоры трех этапов истории семьи Корлеоне — эпохи бесхитростной полудеревенской наивности и открытого соперничества; «цивилизованного» лоска и вынужденного компромисса; внешней респектабельности и фальшивой «круговой поруки».

По прошествии лет кровавые дни междоусобиц пяти кланов видятся им «золотым веком», когда царили законы благородной войны — конечно, это им только кажется, золотой век всегда в прошлом — но старая гвардия уходит со сцены достойно. Фрэнки Пентанджели, приятель Вито, принявший участие в заговоре против него, вскрывает себе вены в тюремной ванне — как поэт Лукиан, любимец Нерона, уличенный в заговоре против императора.

И Марио Пьюзо, и Фрэнсис Форд Коппола в первом да и во втором фильме трилогии не жалели элегических красок, рисуя первое поколение итало-американцев. (Кстати, по-своему переживая собственную маргинальность, Коппола стремится окружать себя «семьей» и уединяться, избегая кипящего голливудского котла[1]. На рубеже 60—70-х годов он собрал вокруг себя молодых режиссеров, бросивших вызов «старому Голливуду», которых называли «мувибрэтс» — не то «кинобратья», не то «киноотродье» и еще «южно-калифорнийской мафией», потому что они группировались вокруг кинофакультета лос-анджелесского университета. В этом русле шел и отбор актеров для «Крестного отца» — Марлона Брандо, Роберта Де Ниро, Аль Пачино, Талии Шир и, наконец, Софии Копполы,

[1] См. в номере беседу с режиссером.

дочери, участие которой в фильме придает ему особый личностный смысл.)

Логика поведения объединившихся ради выживания изгоев все больше и больше теряет зависимость от благих намерений. Каменеющее лицо Майкла Корлеоне, против воли вовлеченного в цепь кровавых преступлений и занявшего место отца после его смерти, ясно свидетельствует, что свернуть с этой дороги ему не удастся. И он становится не действующим лицом, а орудием организации. Он — функция системы и по определению не может испытывать колебаний или сомнений. Уход жены, Кей, — не предательство, а симптом, указывающий на то, что Майклу не удалось выполнить данное ей обещание легализовать свое дело в течение пяти лет и что инерция зла неодолима.

Между тем денежный оборот «семьи» Корлеоне в начале 60-х годов превышает оборот компании «Юнайтед стил». Мафия, говорил Коппола в 1975 году в интервью журналу «Плейбой», нашла в Америке благодатную почву. Все, с чем ассоциируется мафия в сознании обывателя,— всепроникающий контроль, строгое разделение сфер влияния, промысел негодным товаром, уничтожение конкурентов, — все это было известно в Америке задолго до появления в ней сицилийцев. На этих принципах происходило становление всех индустриальных компаний, так складывались все значительные личные состояния. Карьера Майкла Корлеоне, заключал режиссер, — абсолютно точная метафора пути, пройденного самой Америкой к процветанию.

Структурная близость позволила мафии легко интегрироваться в американский бизнес, сицилийские конкистадоры довольно быстро вписались в американскую среду. Слушания по делу Корлеоне в конгрессе завершаются благополучно, если не сказать триумфально. Как-никак Средиземноморье — колыбель западной цивилизации; «мы всем обязаны этим людям — от Христофора Колумба до Энрико Ферми», — витийствует сенатор, по уши завязший в делах с кланом Корлеоне, завершая заседание. Нет, мафия не метафора Америки, замечает критик французского журнала «Позитиф» после выхода на экраны второй части «Крестного отца», это сама Америка и есть [2].

А в третьей части Майкл выглядит уже вполне уважаемым бизнесменом. Фоторепортеры, которых в шею гнали с семейных торжеств в доме Вито, опасаясь нежелательной огласки и идентификации личностей, теперь сами расставляют гостей перед камерами для репортажей светской хроники. Правда, в момент торжества Майкла в хоре восторженных голосов слышится холодно-ироничная реплика его бывшей жены: «Теперь, когда ты стал респектабельным, ты опаснее, чем когда-либо». Эти слова звучат как трезвая издевка, включавшаяся в ритуал апофеоза — акта прославления или обожествления императора.

Итак, старшее поколение, первопроходцы, пионеры первоначального накопления, проделали самую грязную работу; теперь уже деньги отмыты почти дочиста. На пути легитимизации Майклу осталось сделать последний шаг — войти в совет директоров престижной транснациональной компании «Иммобильяре Интернационале». Увы, в вожделенный рай его не пускают старые грехи: как когда-то от отца, доны партнерских кланов требуют от Майкла вернуться к наркобизнесу, чтобы, не дай Бог, «нишу» не заполнили китайцы, колумбийцы — словом, любые новые поселенцы. Ему приходится вступить в схватку с противником, расстрелом с вертолета срывающим примирительную акцию, предпринятую Майклом. Но решимость Майкла наконец вырваться и обрести свободу несокрушима. Он должен сделать это хотя бы ради детей.

Третье поколение Корлеоне уже просто ангельски невинно: мадонноликая Мэри-Мария, безудержная филантропка и меценатка, Энтони-Антонио, сладкоголосый неаполитанский тенор, премьер Палермской оперы, знают, что денежки семьи нажиты не очень-то праведным путем. Что-то такое они слыхали... «Правда ли, что мой отец убил своего брата?» — с ласковой улыбкой осведомляется Мэри у кузена Винсента на свидании с ним в итальянской таверне с сомнительной славой. «Нет, — отвечает тот, — неправда». Вот и хорошо. «Тебе я верю». И улыбка становится еще лучезарнее. И происхождение денег, и история собственной семьи — неприятные темы для беседы. Дети участвуют во всех семейных торжествах и ритуалах, оказывают почести отцу и тетке, но их не заставишь следовать воле старших.

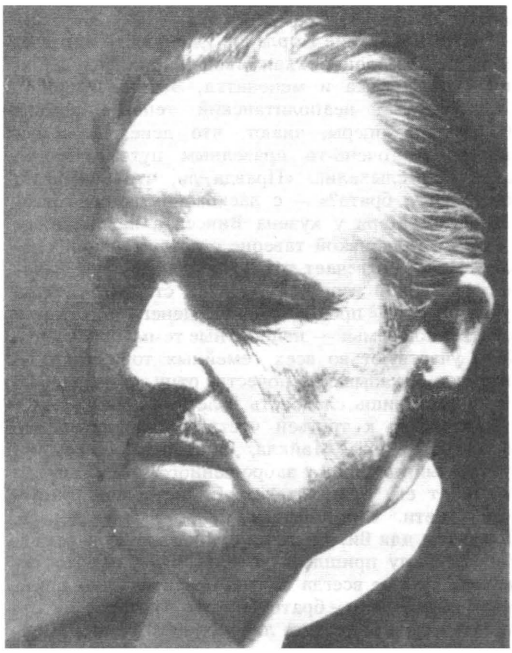
Эпиграфом к третьей части служат звучащие за кадром слова Майкла, накладывающиеся на пустынный ландшафт заброшенного поместья, где был убит его брат Фредо: «Единственное богатство — дети. Они превыше власти или денег». Помнится, для Вито высшей ценностью была семья. Увы, Майклу пришлось убедиться в том, что семейные узы не всегда святы: предательство брата и как возмездие — братоубийство (которое не отнесешь на счет эффекта либо южного темперамента, оно было отложено на определенный срок — пока жива мать, и исполнено в трезвую минуту) — это говорит само за себя.

Семейные связи Корлеоне, столь трогательно крепкие при Вито и «маме Корлеоне», начинают рваться, когда главой клана становится Майкл — жена его покидает, брата убивают по его приказу. А дальше следует агония. Патриархальные Корлеоне превращаются в порочных Борджиа. (Глава этого легендарного семейства эпохи Возрождения папа Александр VI славился замечательными деловыми качествами и крайней распущенностью, а сын Чезаре, убивший родного брата и сожительствовавший с сестрой, совершил столько убийств, что счет им был потерян, но при этом оставался для Макиавелли образцом идеального государя.) Непорочная Мэри становится любовницей двоюродного брата, незаконнорожденного племянника Майкла; тетушка Конни, распутная с юности, деградирует в хладнокровную убийцу, натуральную Лукрецию Борджиа, к деяниям которой даже родной брат относится с содроганием. «Тебя боятся» (а значит, попытаются убрать), — предупреждает она Майкла, на что он отвечает:

[2] Vitoux F. Les commentaires de la guerre des gangs, ou l'Amerique ordinaire.— "Positif", 1975, N 173, p. 60.

«Бояться-то им следует тебя». Что правда, то правда. В ложе оперного театра она жадно и неотрывно наблюдает в бинокль за стариком доном Альтобелло (ее, между прочим, крестным), которому только что в фойе вручила коробку отравленных пирожных, и с удовлетворением переводит дух, когда бедняга наконец добирается до смертоносного кусочка.

В свое время Вито решился положить конец цепной реакции вендетты, оставив неотмщенной смерть собственного сына. А Конни спешит заручиться обещанием Винсента — сына неотмщенного Санни — в случае беды отомстить за дядю Майкла. Конни, в сущности, становится «крестной матерью», и в знак признания ее власти Винсент целует ей руку. Эта неожиданная подмена особо значима: женщина в итальянской среде почитается как несущая отсвет святости Богоматери. Мадонна — Статуя Свободы — «Крестная мать» — такова трансформация символа в процессе американизации семьи Корлеоне.



«Крестный отец».
Дон Корлеоне (Марлон Брандо)

«Крестный отец. Часть II».
Вито Корлеоне (Роберт Де Ниро)

«Что эти Борджиа? Их времена миновали», — звучит с экрана. Но вряд ли миновали: «борджианская этика», как заметила на страницах леворадикального журнала «Синеаст» Карен Джен, не исключение, а правило, свидетельством чему — примеры из жизни американцев неитальянского происхождения [3].

Жизненный клубок завязан туго: отмывание денег с помощью конгломерата «Иммобильяре» требует контактов с Ватиканом; ратифицировать сделку должен сам папа Римский. Ведение дел со святыми отцами весьма кстати: Майклу пора задуматься о душе. Он, правда, предпочитает обходиться денежными вливаниями в Римскую церковь (хотя денежки оседают в карманах частных лиц) и благотворительными взносами, за что и удостаивается ордена. Дела с церковью ведутся на партнерских началах: и синдикат, возглавляемый Майклом Корлеоне, и учреждение, которое находится под патронатом архиепископа Гилдея, не что иное, как два института с однотипной структурой. У ведомства Майкла даже имеется преимущество: «Возможность прощать долги, — философствует святой отец, — посущественнее права отпускать грехи». И Майклу ясно, что церковь, находящаяся во власти людей, — одно, а Бог — это совсем другое. Так или иначе, он не помышляет об индульгенции — слишком много грехов, да и кому каяться? — этим лгунам и взяточникам? Но старинный сицилийский друг и покровитель, дон Томмазино, сводит его с кардиналом Ламберто (будущим папой), который на удивление просто отпускает Майклу грехи, в том числе тот, исповедаться в котором тяжелее всего, — каинов грех братоубийства.

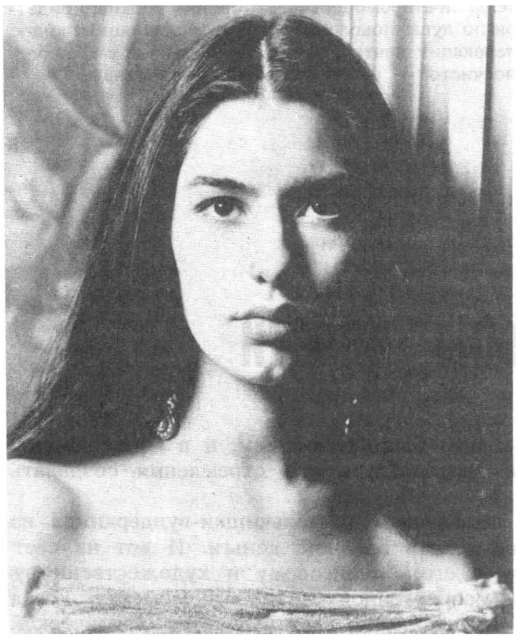
Невольно ужасаешься: неужто это так просто? И теперь можно прямо в рай? Но вскоре становится понятным, что отпущение грехов дано,

[3] Jaehne K. The Godfather. Part III.— "Cineaste", 1991, vol. XVIII, N 2, p. 43.

но оно лишь открывает дверь искуплению. А искупление должно быть соразмерно греху.

Когда параллельно оперному действу «Сельской чести» с Энтони в главной роли на сцене знаменитого палермского «Театро Массимо» разыгрывается финальный эпизод истории семьи Корлеоне, приобретая звучание античной трагедии, когда смерть сеется столь щедро, что не успеваешь следить, мы еще не знаем, кому предстоит погибнуть — самому ли Майклу или кому-то из его детей. Искупительной жертвой оказывается дочь.

Много лет назад Майклу невольно удалось спасти свою жизнь, когда за руль автомобиля, начи-



«Крестный отец. Часть III». Мэри Корлеоне (София Коппола)

Винсент Манчини (Энди Гарсиа)

ненного взрывчаткой, села его юная жена Аполлония. Теперь женщина, удивительно похожая на нее, ценой своей жизни спасает его душу. Долгий немой крик Майкла, прижимающего к себе мертвое тело дочери на ступенях театра, выразил всю меру безумного отчаяния от сознания божьей справедливости, уравновесившей злодеяния рода гибелью невинного существа. Каменные ступени театра, застывшее в крике лицо-маска откровенно символичны. Смерть Мэри через все пространство трилогии неожиданно и точно рифмуется с открывающим первую часть «Крестного отца» рассказом безвестного отца о его неизвестной нам поруганной дочери, выводя окончательную цену, которую заплатили три поколения итальянцев и за счастье чувствовать себя свободным, и за рассеянное ими зло.

«Лицо Софии (то есть, актрисы, играющей Мэри. — *Н. Ц.*) — это лицо самой Сицилии», — сказал Коппола. «Сицилия» — то патриархально-крестьянское, теплое и человечное, но вместе с тем темное и брутальное, что хранилось в душе каждого из семейства Корлеоне, семейства, принявшего как родовое имя название своего родного городка, — то, что обречено на гибель и погибает неизбежно. Может, и была случайной смерть Аполлонии, но смерть Мэри уже случайностью не назовешь, слишком навязчиво появляются в квадрате оптического прицела то одна фигура, то другая. Эта смерть — рубеж, знаменующий окончательный переход в то общество, куда так стремились изгои-итальянцы, и вместе с тем — акт возмездия за сотворенное зло, неизбежный с точки зрения патриархального «сицилианского» жизнеустройства. Непреложен закон справедливости — античный принцип Дике: нельзя нарушать нравственные принципы безнаказанно, рано или поздно придет воздаяние. «Правда в Приамов дом карой тяжелой вошла...»

На развалинах дома Корлеоне уже начинает возводиться новое здание, хозяином которого станет покровительствуемый Конни Винсент. Он, единственный, кто унаследовал силу и решительность Вито (Энди Гарсиа так похож на Роберта Де Ниро в роли его деда, что начинаешь верить в переселение душ), уже не скован путами древних традиций, он первый в роду, кто сознательно и целеустремленно желает занять место предшественника, кто без стеснения гордится отцом,

«князем города», и кто, освободившись от комплексов чужака, ощущает себя полноправным и свободным американцем.

Теперь ему предстоит руководствоваться совершенно иным пониманием справедливости, уже навсегда отрешившись от обычаев кровной мести, но признав над собой, может быть, не менее жесткие законы, о чем точно и афористично высказался Майкл: «Чем выше поднимаешься, тем плотнее тебя обступают преступники».

Винсент, стоящий на плечах двух поколений, и есть «крестный отец III», единственный и абсолютный наследник Вито Корлеоне, продукт «естественного отбора» и выживания сильнейших, американский магнат, которому уготовано место в респектабельной «Иммобильяре Интернационале». История итальянцев в Америке закончилась. Началась история американцев.

P. S. Фрэнсис Форд Коппола — американский «шестидесятник», чье сознание сформировалось под влиянием лево-радикальных идей и «духа мая» — молодежного движения 1968-го и других годов, искавшего социальное устройство с каким-нибудь «человеческим лицом». С этой точки зрения, Коппола, пожалуй, как никто из его сверстников-режиссеров, сохранил верность своей молодости, особенно по части политических разоблачений (которые бледнеют рядом с любой газетной полосой в любом уголке света) и прочего, что суммировалось в словах Майкла в «Крестном отце III»: «Политика и преступление — одно и то же». Это придает и его последнему фильму налет умилительной старомодности, которая, вероятно, придется по душе поколению «шестидесятников» наших, лелеющих мечту о начале новой жизни с абсолютно чистой — во всех смыслах — страницы.

Фрэнсис Форд Коппола

Власть судьбы и судьбы власти

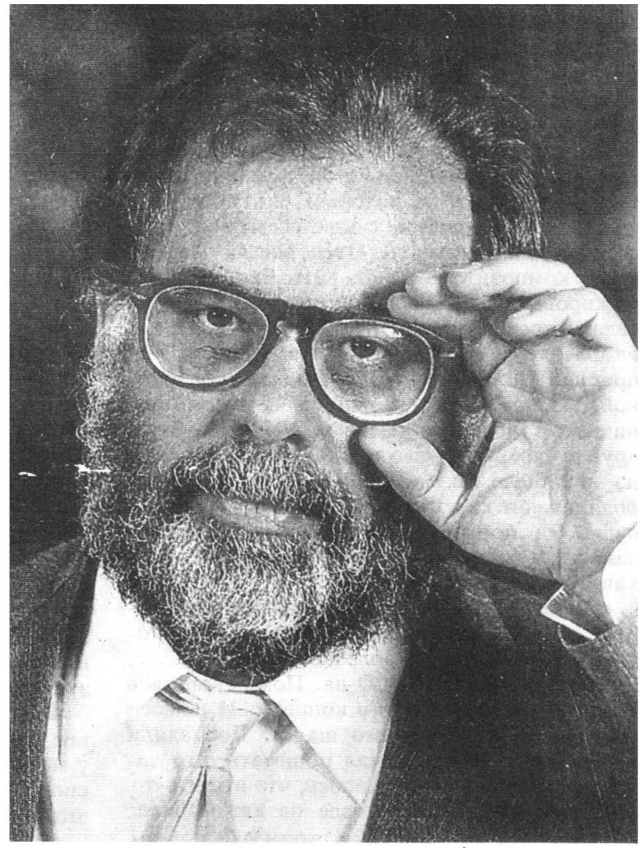
Он потерял свою аудиторию, он расстался со своим благосостоянием, и в конце концов он лишился своего сына. Чего он так и не утратил, так это стремления создавать искусство.

Однако, принимая во внимание его особое положение — мальчишки-вундеркинда из низов, — от него требовалось большее: умение делать большие деньги. И вот на свет появился «Крестный отец. Часть III» — ключ к его финансовому и художественному возрождению, билет на третий акт драмы его собственной жизни. К моменту, когда вышедший в прокат фильм стал поводом к невиданному девятому валу критической разноголосицы, Коппола обнаружил, что на редкость уязвим: то обстоятельство, что одну из главных ролей в картине сыграла его девятнадцатилетняя дочь София, вызвало целую бурю упреков. (В своих статьях рецензенты изничтожали его дочь, но стрелы были явно предназначены ему.) Тот факт, что Коппола рискнул сделать такую крупную ставку на семью — и во имя семьи,— без остатка высвечивает человека, для которого грань между жизнью и творчеством давно перестала существовать. Обо всем этом и поведал Коппола в начале ноября 1990 года нашему корреспонденту, беседуя с ним в просторной спальне-кабинете в доме, принадлежащем ему в Сан-Франциско.

«Роллинг Стоун». В одном из эпизодов фильма «Крестный отец. Часть II» консильоре Том Хаген, обнаружив погибшую проститутку, замечал: «У этой девушки нет семьи. Ее как бы и не существовало». И повторяет эти слова как заклятие. Вот еще одно свидетельство, что понятие семьи — центральное в вашем творчестве: семья — это как бы подтверждение того, что вы существуете. Поэтому хотелось бы для начала попросить вас рассказать о своей семье.

Фрэнсис Форд Коппола. Я родился в 1939 году и воспитывался в семье американцев — выходцев из Италии во втором поколении. Так что самые ранние мои воспоминания связаны со второй мировой войной и событиями этого периода. Кроме того, в силу профессии моего отца (он был музыкантом) мы часто переезжали из города в город. У отца была подлинно цыганская на-

Фрагменты интервью с режиссером, опубликованного в журнале «Rolling Stone» (1991, 7 февраля).



Фрэнсис Форд Коппола.
1989

тура: он не любил подолгу засиживаться на одном месте.

Наверное, бесконечные переезды и множество школ, где мне приходилось учиться, приучили меня несколько по-особому ощущать время. В каком-то смысле они способствовали тому, что я ярче и живее запоминал все, что происходит вокруг, нежели мои сверстники, выросшие в каком-то одном городе. До того как поступить в колледж, я проучился в двадцати пяти школах. И каждая из них стала маленьким эпизодом в моей жизни — подобно короткому фильму с его конкретным набором персонажей. Детство и вынесенные из него воспоминания навсегда сохранили для меня жизненную важность и доступность. Достаточно мне было прожить в каком-то одном месте шесть месяцев, чтобы и сегодня без труда воскресить в памяти, как звали вон ту хорошенькую девчушку и вот этого хулиганистого парня.

В семье нас было пятеро. Брат на пять лет старше меня (Оги.— *«Р. С.»*), сестра на шесть лет младше (Талия Шир.— *«Р. С.»*). Моя мать (Италия.— *«Р. С.»*) была на редкость хороша собой, да и мой отец (Кармине.— *«Р. С.»*) был очень красивый мужчина с блестящей профессией; помню, он носил смокинг. Мои первые воспоминания о них, что называется, розовые и насквозь пронизаны любовью. Брат был сама доброта по отношению ко мне; ну, и, разумеется, были у нас всевозможные дяди и тети, без которых не обходится ни одно семейство итало-американцев во втором поколении.

Если довериться самым ранним моим впечатлениям, семья — это нечто очень напоминающее волшебную сказку. Нас воспитывали в вере, что итальянцы — носители великой культуры. Мой отец был солистом, игравшим на флейте в оркестре Тосканини. Так что на моей семье всегда лежал отпечаток блеска и романтичности, и, может быть, именно поэтому я и сохраняю к ней глубокую привязанность.

«Р. С.» И все-таки в существовании вашей семьи было немало драматичного. В ней за-

давал тон ваш отец, но никогда не исчезала угроза, что он рано или поздно потерпит фиаско. Ведь как художник он постоянно бывал неудовлетворен собой — при том, что являлся первоклассным исполнителем.

Ф. Ф. Коппола. Исполнителем он был первоклассным, но в те времена ведь было не так, как в нынешние, когда флейтист-виртуоз — раритет, за которым охотятся владельцы фирм грампластинок, всему миру известная знаменитость. Отец всегда мечтал стать композитором, покорить Бродвей, дирижировать оперными спектаклями. Ему хотелось достичь признания не только в игре на флейте, но и на других музыкальных поприщах. Поэтому он распрощался с безбедной, обеспеченной карьерой солиста в симфоническом оркестре и начал искать себя в других сферах музыкальной жизни. Одной из них было кино. Помню, когда я только родился, он как раз возвратился из Голливуда. Он прожил там пару лет, стараясь завести нужные связи, чтобы утвердиться в качестве кинокомпозитора.

«Р. С.» Его профессиональное поражение — или то, что он ощущал как таковое,— было для вас болезненным?

Ф. Ф. Коппола. Да. О да. Помню, молясь на ночь, мы добавляли в конце: «...И помоги папочке не упустить его шанс». Добавляли еще до того, как я начал понимать, что такое шанс. Мне даже казалось, что это что-то имеющее отношение к езде на автомобиле. Ви́дение вещей, присущее моим родителям («не упустить шанс»), было чисто политического свойства: с их точки зрения, все зависело от тех, с кем вы знакомы. Даже сегодня я в принципе не могу разделить такие убеждения. Мне всегда казалось, что главное — ваш талант и ваша готовность продолжать работать во что бы то ни стало: пусть никто не решается заключить с вами контракт на постановку пьесы, вы все равно должны ее поставить.

«Р. С». Когда вам было четырнадцать (в то лето вы работали на «Вестерн Юнион»), вы выкинули странный номер. Вам было известно, как страстно ваш отец жаждал своего «шанса» в Голливуде, как много значило для него признание. И все-таки вы отправили ему телеграмму — якобы от имени компании «Парамаунт пикчерз» — с предложением написать музыку для какого-то боевика.

Ф. Ф. Коппола. Это правда. Я послал телеграмму. И лишь сделав это и увидев, как он счастлив, я, весь вспотев от стыда, подумал: «О, Господи, как же мне ему объяснить?» И все рассказал ему про свой розыгрыш, и он очень огорчился. Мне кажется, я просто обязан был подарить ему его шанс. Дети обостренно чувствуют то, о чем болит сердце у их родителей. Мне хотелось, чтобы отец получил такую телеграмму, хотелось, чтобы он был счастлив и чтобы мы все были счастливы.

«Р. С.» А не проще ли заключить, что в основе этого «безумия» лежала неудовлетворенность? Неудовлетворенность тем, что в центре внимания семьи неизменно были отец и его «талант», а вы, со своей стороны, не так одарены и не так почитаемы окружающими, как ваш отец или Оги?

Ф. Ф. Коппола. Во мне никогда не было непреодолимого стремления стать первым. Мне просто хотелось, чтобы тот и другой по-настоящему приняли меня. Я вовсе не ставил себе целью во что бы то ни стало сделаться знаменитостью. Не думаю, что в основе моего поступка лежала скрытая ревность; в конце концов, пределом моих амбиций в те годы было получить годовую подписку на «Попьюлар Микэникс».

«Р. С.» Когда вам было девять лет, вы написали матери записку со словами: «Дорогая мамочка, я хочу быть богатым и знаменитым. Я так несчастен. Я не верю, что это осуществится».

Ф. Ф. Коппола. Да, действительно, есть у нее такая записка. Мне всегда казалось, что у меня есть способности ко многому, но эти способности почему-то с трудом раскрываются.

«Р. С.» В десять лет вы заболели полиомиелитом и на протяжении года были парализованы. Тогда вы видели себя «одиноким гадким утенком, печальным, задумчивым и больным». Много ли от такого ребенка живет в вас сегодняшнем?

Ф. Ф. Коппола. Ну, я бы сказал, что годы детства самым непосредственным образом определили мой нынешний облик. А то, что имело место позже, не внесло в мою индивидуальность значимых изменений. Полиомиелит, то обстоятельство, что каждый новый учебный год я начинал в новой школе, и то, разумеется, что меня звали Фрэнсис, а это, как известно, женское имя. Да, еще я был худой и костлявый... И еще: у меня была очень отвисшая нижняя губа. Крест моей жизни эта нижняя губа! Пожалуй, форма нижней губы — самое важное для меня из названного. Ибо ею определялось все, что имело место в дальнейшем.

В 1949 году я заболел полиомиелитом. Меня забрали из школы, и единственным существом моего возраста, которое я долгое время видел, была моя сестра. Я сидел у себя в комнате, не в силах шевельнуть ни рукой,

ни ногой, смотрел телевизор, слушал радио, играл с щенятами — и так в конце концов создал для себя некое подобие замкнутого, обособленного псевдореального мира, немалая роль в котором отводилась технике. Помню, меня напрочь захватила мысль о дистанционном управлении. Когда ты парализован, вопрос о том, как переключить один канал на другой, естественно, приобретает первостепенную важность.

«Р. С.» А сегодня, сидя в стороне от съемочной площадки в кабинете вашего «Силверфиша» (личного трейлера Копполы, из которого он руководит съемками.— *«Р. С.»*), вы никогда не задумываетесь о том, что эти идеи — идея «дистанционности» и идея «управления» — обрели вполне убедительное и притом личностное воплощение?

Ф. Ф. Коппола. Они, несомненно, восходят к тому году, который я пролежал в постели, глядя на экран телевизора, слушая радио. Убежден, что моя расположенность к профессии режиссера — к профессии человека, дистанционно руководящего производством,— коренится в чем-то, что доставляло мне внутреннее удовлетворение в те детские годы.

Мне хотелось заиметь свою телестудию. Но вот, едва выздоровев, я спустился в гараж, помещавшийся в подвале нашего дома, и соорудил там из дерева антенны, камеры и тот самый экран, на котором разыгрывалось теледейство.

Я всегда жил богатой жизнью собственного воображения. В школе чувствовал себя чужаком. Неистово влюблялся в девчонок, с которыми заговорить-то не смел. Вот она перед тобой, но у тебя недостает решимости вступить с ней в контакт. В итоге все переживаешь в себе, в своей фантазии. Со мной и сейчас так. Большую часть времени я провожу наедине с самим собой. И занимаюсь все тем же: разбираю и собираю технические приборы, что-то изобретаю, что-то выдумываю. В точности так же, как тогда в гараже.

«Р. С.» А был ли у вас в юности своего рода «розовый бутон»[1] — нечто незабываемое?

Ф. Ф. Коппола. Должен признаться, что пятилетний Фрэнсис — лучший из всех Фрэнсисов, какие когда-либо существовали,— все еще жив; он все еще со мной, стоит лишь мне призвать его на помощь. Я и теперь воспринимаю происходящее с не меньшей страстностью. А грань, отделяющая в человеке страстность от мании величия, крайне неопределенна.

«Р. С.» На первых этапах своей карьеры вы производили впечатление честолюбивого, одержимого человека. Чувствовали себя на вершине, когда зрителям нравился ваш

Фрэнсис Форд Коппола с дочерью Софией. 70-е годы

[1] Имеется в виду вошедший в мировую классику образ из фильма Орсона Уэллса «Гражданин Кейн» (1941). В широком смысле — заветное воспоминание детства.— *Прим. переводчика.*

фильм, и жалким неудачником, когда публика не принимала его.

Ф. Ф. Коппола. В большой степени вы правы. А вот теперь, дожив до пятидесяти одного года, я практически снял для себя проблему истинной удовлетворенности сделанным. Удовлетворенности в том смысле, в каком, скажем, был удовлетворен Питер Богданович, когда шел в прокате его «Последний киносеанс». Я прекрасно помню этот момент. Публика смотрела фильм, и эта публика самым непостижимым образом так тесно слилась с экраном, что когда сеанс закончился, весь зал, включая и меня, поднялся на ноги и, стоя, аплодировал автору. Находиться там, чувствовать это было истинным наслаждением. Что до меня, то мне никогда не доводилось испытывать такого. Если не считать дня, когда прошла премьера спектакля, который я поставил на сцене колледжа; когда упал занавес, вся труппа наградила меня аналогичной овацией. Увы, позже со мной ничего такого не случалось. И я как-то заставил себя примириться с тем, что ничего подобного на мою долю не выпадет; ну разве что, когда мне стукнет восемьдесят, меня вытащат на сцену и вручат какой-нибудь утешительный приз. Другими словами, я отучил себя переживать по целому ряду вопросов, от которых приходит в трепет творческая молодежь. В том числе и от сладкого упоения собственной славой.

«Р. С.» Не была ли в числе факторов, побудивших вас снять для себя эту проблему, смерть вашего сына Джио (он погиб в результате несчастного случая на воде в 1986 году.— «Р. С.»)?

Ф. Ф. Коппола. Ну, разумеется. Правда, я не уверен, что уже вполне осознал это событие — хотя бы потому, что никогда не мог заставить себя взглянуть на него в открытую. Я всегда смотрю на него вот так. *(Глядит краешком глаза.)* А по мере того как идут годы, начинаю понимать, что и не хочу смотреть на него иначе.

Когда это случилось, я вдруг понял, что, независимо от того, какой оборот примут мои дела, я уже потерпел поражение. Неважно, что будет со мной дальше,— все равно я не смогу испытать полного удовлетворения. Представим себе, что на следующий день сбылись бы мои самые заветные мечты: ну, скажем, кто-нибудь предложил бы мне распоряжаться студией «Парамаунт» по моему усмотрению — техникой, актерами и всем прочим. Так вот, даже стань это правдой, мое поражение останется при мне. Полнота переживания отныне для меня недоступна: ведь я всегда чувствую, что какой-то части меня уже нет. А это — дополнительный повод реагировать на все окружающее скептически. Скажи мне кто-нибудь, что мой «Крестный отец» принят публикой на «ура» и признан величайшим достижением современности со времени появления паштета, что впервые за десять лет я могу выйти на улицу и купить себе машину, не задумываясь о том, как буду за нее расплачиваться,— я, наверное, почувствую себя счастливым, но потом появится ощущение горечи. Все, чего я действительно желал всем сердцем, уже в прошлом. Взгляните на фотографию двух моих детей, Романа и Софии (она была сделана после того несчастного случая), и вы увидите, что на ней — не двое, а трое. Ибо на их лицах вы видите третьего — того, которого нет. Я пытаюсь осознать случившееся. Ведь в конце концов, это и делает нас людьми.

Ведь, помимо всего прочего, пока воочию не увидишь или не переживешь трагедию, для себя не откроешь и подлинно глубинное измерение происходящего.

Когда я был ребенком, мои мечты всегда сбывались. Достаточно было вознести молитву Пресвятой Деве, и желаемое становилось явью. Помните, что рассказывает Фредо в «Крестном отце II»: каждый раз, когда произносишь: «О Пресвятая Дева!» — рыба тотчас попадается на крючок. Да ведь это в точности моя история! Это я однажды выловил двадцать две рыбы, двадцать два раза воззвав к Пресвятой Деве. И вот в один прекрасный день испытанный прием «не срабатывает» — не срабатывает в самом широком смысле слова... И тогда начинаешь понимать, что быть человеком и быть ребенком, к которому все на свете приходит по мановению волшебной палочки,— совсем не одно и то же.

В каком-то смысле вот так потерять сына, как я, при тех отношениях, какие между нами сложились,— в этом заключается мой персональный рок, моя судьба. *(Договаривает со слезами в голосе.)* ...Что ж, такова плата за то, что ты — человек. Конечно, у меня двое прекрасных детей, в нас во всех по-прежнему пульсирует жизненная энергия Джио, в каком-то смысле он продолжает существовать; неким сверхъестественным образом он по-прежнему среди нас. Чудо-ребенок. Столько лет он был с нами. И все двадцать два, что были ему отмерены, прожил полной жизнью; другие доживают до восьмидесяти и успевают сделать меньше. Не хочу, чтобы у вас сложилось впечатление, будто я — сломленный человек. Но, как бы то ни было, я всегда буду ощущать

себя инвалидом, чувствующим, что у него ампутировали руку.

«Р. С.» Вы не однажды стремились порвать с голливудской киноиндустрией. Начиная с вашего второго игрового фильма, снятого в 1967 году, вы только и делали, что грозились стать независимым продюсером, чтобы делать недорогие, «любительские» ленты.

Ф. Ф. Коппола. Видите ли, счастье для меня заключается в ощущении уюта. Иметь собственный домик, собственное дело, собственную небольшую лавку. Мне хотелось, чтобы и моя профессия создавала чувство уюта. Завидую таким, как Вуди Аллен, который нашел золотую середину: каждый год пишет по сценарию, каждый год снимает по фильму, и зрители находят их интересными.

«Р. С.» Бывали ли в вашей карьере моменты, когда на гребне успеха вы задавались вопросом: «Неужели это и вправду я?» Ведь она развивалась так стремительно...

Ф. Ф. Коппола. Но я и был первым! Как-то непохоже, чтобы Голливуд был битком набит молодежью. Ну, появился в свой час Орсон Уэллс — юный вундеркинд, пример для всех нас. Но если взять в целом, киноиндустрия так и оставалась закрытой, замкнутой системой: в ней преобладали пятидесятилетние люди, работавшие на основе студийных контрактов. В моем случае все обстояло иначе: я не только был одним из первых в том молодом поколении, которое безоглядно влюбилось в кино; я стал одним из очень немногих, кто в рекордно короткий срок разбогател. Что же касается моего отношения к деньгам, то вы знаете: я не транжирил их в Лондоне на манекенщиц, не разбрасывал в казино — я покупал оборудование, радиостанции, журналы, театральное помещение, кинокомпанию. Я обогнал свое время. Я уже двадцать лет назад предвидел, что наступит день, когда вещь, написанная для театра, одновременно прозвучит в эфире, ляжет в основу сценария, который найдет дорогу на страницы журнала, а затем появится на экране. Уже тогда я всерьез разрабатывал тот специфический тип компании, совмещающей разные виды массовых коммуникаций, над которым, если верить слухам, кабинетные разработчики ломают себе голову сегодня. Но, заметьте, я-то через все это уже прошел! Повсюду сталкиваясь с упрямым непониманием: да что это за псих такой, одержимый манией величия, и что он, собственно, творит?

«Р. С.» Ну, делу не очень помогало, когда, рассуждая о рычагах власти, вы уподобляли себя Наполеону.

Ф. Ф. Коппола. Приводя в пример Наполеона как человека, отдавшего себе отчет в том, что в его эпоху решающей силой была артиллерия — подобно тому, как в наши дни средоточием власти являются массовые коммуникации,— я рассуждал как человек, прочитавший кучу книг о Наполеоне, Цезаре, обо всех этих исторических фигурах. Отсюда вовсе не следовало, будто я кажусь самому себе Наполеоном, Гитлером или кем-то в этом роде: дело просто-напросто в том, что такие люди, активно двигавшие историю, вдохновляют своей целеустремленностью.

Кармине Коппола, отец Ф. Ф. Копполы

Окружающие же предпочли расценить страстность и искренность того, о чем я говорил, как манию величия. Господи, да назовите мне сделавших большие деньги кинорежиссеров, которые хоть часть заработанного вложили бы в предмет своей любви? Джордж Лукас, больше не наберете. А почему Джордж Лукас? Да потому, что он в каком-то смысле мой младший брат и ему удалось реализовать на практике массу вещей, которые мы задумывали вместе.

Достичь подлинного престижа в местных условиях — для этого нет необходимости быть отважным, находчивым и изобретательным; нужно пользоваться кассовым успехом. Реальную оценку тому, удался «Крестный отец III» или нет, вынесут не в связи с тем, заживет ли он сам по себе как произведение искусства, но с учетом того, сколько денег он принесет. Это достойно сожаления.

«Р. С.» Мы живем в век, когда кассовые сборы публикуются на страницах ежедневных газет.

Ф. Ф. Коппола. А почему? Потому что людям кажется проще иметь дело со спортом. Им нужно знать счет того или иного матча. Средний балл. Скоро объявят, что я пустился в производство стероидов.

«Р. С.» Такая логика оценок приучает вас к мысли, что ничто так не способствует успеху, как сам успех. Вас побуждают непременно посмотреть фильм, принесший максимальные кассовые сборы, ибо другие люди...

Ф. Ф. Коппола. ... И не смотреть фильм, занявший на шкале сборов шестое место, который как раз и обладает бесспорной художественной ценностью. Этот счет по очкам, по кассовым показателям приводит к таким превратным результатам. Включая и подлинное наваждение, в которое превратился вопрос о том, во что обходится тот или иной фильм. Посудите сами: едва приступаешь к тому или другому кинопроекту, девяносто девять процентов дискуссий сводится к тому, сколько он будет стоить.

Снимая «Апокалипсис наших дней», я был крайне удручен тем, что соотечественники не восприняли его как некое свершение во славу национального киноискусства. Мне хотелось запечатлеться в их сознании как человеку, водружающему там, на Филиппинах, флаг Соединенных Штатов Америки со словами: «Я покоряю эту вершину во имя американского кинопроизводства!» Мне хотелось, чтобы обо мне думали именно как об американце, чтобы гордились тем, что, имея тридцать миллионов долларов собственных денег, я вкладываю их в фильм на серьезную тему. Меня шокировало то обстоятельство, что «Апокалипсис» подвергли такой уничижительной критике за перерасход сметы, в то время как к «Супермену», стоившему массу денег и ставшему фильмом буквально ни о чем, отнеслись с пиететом.

«Р. С.» Почему, по вашему мнению, люди жаждали, чтобы вы потерпели поражение?

Ф. Ф. Коппола. Потому что однажды мне крупно повезло с «Крестным отцом», а я, не успокоившись, продолжал испытывать судьбу и еще раз сорвал банк, сделав «Крестного отца II». Полагали, видимо: порезвился — и баста. Хватит с него.

«Р. С.» Учитывая, сколь вы откровенны и смелы в ваших фильмах применительно к разным жизненным вопросам, в глаза бросается отсутствие в них сексуальной темы.

Ф. Ф. Коппола. Об этом я много размышлял и даже пришел к определенной теории. В молодости я поставил пару фильмов с обнаженной натурой. Опыт убедил меня в том, что когда пытаешься запечатлеть ту или иную эротическую ситуацию, секрет удачи заключается в том, чтобы оставаться индифферентным, как бы не включенным в нее. Это — как манера вести себя с девушками в ранней юности. Если от вас исходят флюиды некоей стеснительности (или «уважения к девушке», как выражалась моя мать), то и партнерша будет реагировать соответственно. В то же время она может встречаться с вашим другом, который ведет себя с ней совсем иначе, и с ним уж она пустится во все тяжкие.

«Р. С.» Таким образом, чем важнее эта сторона в вашей собственной жизни...

Ф. Ф. Коппола. ... тем меньше вы способны адекватно отразить ее в кинематографе. Так, к примеру, режиссер, командующий актрисе: «О'кей, милочка, снимай блузку! Покажем зрителям сиськи!»,— возможно, действует на нее успокаивающе, поскольку дает понять, что ничего из ряда вон выходящего не происходит. Что касается меня, то в тех немногих случаях, когда я снимал любовные сцены, меня не покидало ощущение, что я не смог донести на экране собственное восприятие эротического. Что-то мне мешало.

«Р. С.» Касаясь собственной сексуальной ориентации, вы однажды заметили, что вы очень «женственны, почти женоподобны»...

Ф. Ф. Коппола. Не женоподобен, а женственен. Да, у меня и в самом деле есть в натуре нечто женственное.

«Р. С.» И тем не менее точку зрения, находящую воплощение в ваших фильмах, не определишь иначе, как стопроцентно мужскую.

Ф. Ф. Коппола. Мне неведомы ответы на эти вопросы. Интересно, к чему бы я пришел, если бы однажды взялся за сюжет, впрямую касающийся взаимодействия мужского и женского, секса, любви. Думаю, получилось бы нечто прекрасное, окажись я в силах опереться на соответствующую основу. На то, что написал бы я сам и о чем смог бы говорить, не стесняясь. Вот еще один пик, который мною пока не взят. Мною — мужчиной пятидесяти одного года, всегда смотревшим на жизнь романтически и определенно разделявшим «женскую» точку зрения на женщину. К этому кругу вопросов я отношусь гораздо более эмоционально, нежели к проблеме гангстеров и насилия. Ведь ни то, ни другое меня ни в малейшей мере не интересует. Меня интересует власть. Но власть законная, созидательная, фаустовская. Власть, возводящая города и учреждающая новые системы, так или иначе способствующие радостному единению людей. Власть какого-нибудь кровожадного тирана из династии Минь — эта власть меня нисколько не волнует.

«Р. С.» Ну, принципиальный интерес к проблемам власти не исключает возможности создать фильм о человеческих взаимоотношениях.

Ф. Ф. Коппола. Думаю, что я в силах снять фильм об отношениях между людьми. Ведь меня до глубины души трогает многое из того, что происходит вокруг. Мне хотелось бы сделать несколько фильмов, эмоционально более близких моему мироощущению. Подчас мне доводится слышать какое-нибудь музыкальное произведение — скажем, испанское,— и оно просто разрывает мне сердце.

Мне хотелось бы приступить к съемкам картины, посвященной эротическому, посвященной исследованию сущности женской натуры; с каким бы удовольствием я принялся штудировать этот комплекс проблем, копаться в их тонкостях, изучать их.

«Р. С.» В «Крестном отце III» вы исследуете особый аспект отношений между мужчиной и женщиной — отношения отца и дочери. Некоторые из ваших сотрудников были отнюдь не в восторге от того факта, что на роль дочери Майкла Корлеоне вы взяли вашу дочь — Софию.

Ф. Ф. Коппола. Но послушайте, мы же изо дня в день принимаем решения, дискутируемые и оспариваемые моими сотрудниками. То, что имело место в процессе съемок этого фильма, отнюдь не исключение. Я не раз вводил в свои фильмы тех или иных исполнителей, движимый внутренним чувством, в принципе не разделяемым другими. Самый яркий пример этого рода — Аль Пачино в первой серии «Крестного отца». Уверяю вас, это делалось не под гром одобряющих аплодисментов.

«Р. С.» Известно, что вам пришлось не без труда отстаивать его. И еще больше сил вы положили, отстаивая кандидатуру Марлона Брандо.

Ф. Ф. Коппола. Да я мог бы привести вам полтора десятка примеров. Но вернемся к Софии. Вокруг сновали все эти парни из «Парамаунта». А ведь у них не было ни малейшего права принимать решение, допрашивать меня, понимаю ли я, что делаю, вовлекая в процесс съемок картины свою семью. Само собой разумеется, все это говорилось для отвода глаз. Все, что они хотели,— это вставить в фильм на пару с Энди Гарсиа сексапильную девчонку! Ситуация приняла острый характер. Я вынужден был заявить: «Знаете что, ребята, идите-ка подальше от моей съемочной площадки. Очистите помещение».

Как вы, вероятно, уже поняли, исполнителей утверждал я. София отвечала требуемым критериям, а никого другого на горизонте просто не было. У этой героини в картине очень специфическая функция. Венцом моих надежд было заполучить на эту роль Уайнону Райдер. Я выбился из сил, помогая ей «врасти» в роль — ведь она входила в картину с запозданием. И когда все-таки выяснилось, что она не сможет принять в ней участие, мне было просто некуда деться. И я обратился к собственной дочери: она была членом моей семьи, и я знал, что она-то не подведет! София обладала самым главным качеством — она была подлинной, она была неподдельной.

Что до «Парамаунта», то он готов был хоть сейчас выслать самолет за Мадонной. А ведь сыграть предстояло дочь Дайаны Китон! Нужно было быть похожей на Аль Пачино! Если вы видели пробы, то могли убедиться, что София кажется их дочерью. Итак, это был *выбор* на роль. Будь она не моей дочерью, а, скажем, бэби-ситером, запримеченным неподалеку от съемочной площадки, я бы наверняка сделал то же самое.

Когда София пришла на съемку, на площадке воцарилось замешательство. И София наплакалась вдосталь. Ночью я сказал ей: «Ну, что ты думаешь, дочка? Хватит ли у тебя сил пройти через все это? Мне кажется, ты то, что надо для роли, и если ты откажешься, ей-Богу не знаю, кто сможет ее сыграть. Я предпочел бы, чтобы это была ты — как-нибудь соберемся с силами и переживем это вместе,— нежели какая-нибудь тридцатипятилетняя женщина, которую они мне навяжут из-за того, что хотят, чтобы она красовалась в титрах рядом с Энди Гарсиа». И она ответила: «Хорошо». У нее хватило воли.

«Р. С.» К исходу 1987 года вы все еще заявляли, что проблема гангстеризма вас нисколько не волнует...

Ф. Ф. Коппола. Совершенно верно!

«Р. С.» ... и вы не собираетесь делать «Крестного отца», ибо в этом случае вам придется пересказать всю историю еще раз, чего вы терпеть не можете. К концу 1988-го вы с головой погрузились в новый проект. Что побудило вас передумать?

Ф. Ф. Коппола. Из года в год до меня доходили слухи, что какие-то другие люди пишут сценарии на эту тему. Меня шокировало, что руководство студии сочло возможным пойти на такой шаг, даже не проконсультировавшись со мной. Я был оскорблен в лучших чувствах, а, как вы знаете, я делаю все по велению чувств. Итак, на протяжении шестнадцати лет я слышу, что кто-то собирается что-то делать, и за это время ни разу никто не обратится ко мне и не скажет: «Фрэнсис, мы хотим, чтобы вы сняли третью часть «Крестного отца». Делайте ее, как хотите».

В итоге когда они все-таки пришли ко мне именно с таким предложением, я подумал: если мне удастся ее снять, я снова завоюю для себя широкую аудиторию. И я в самом деле полагал, что, получив «карт-бланш» для съемок «Крестного отца III», обрету возможность сделать что-либо художественно значимое. Все, что требовалось для этого,— интересная концепция; в противном случае меня не покидала бы мысль, что я делаю чистую развлекаловку. А затем... затем я начал размышлять обо всем, к чему пришел, когда стал старше. Знаете, какие мысли приходят к человеку, достигшему определенного рубежа? Господи, сколько ошибок я наделал, будут ли любить меня дети, оставлю ли я после себя что-либо настоящее... И тут я понял, что к образу Майкла можно подойти именно с этой стороны. Что он может состариться, может оказаться своего рода королем Лиром.

«Р. С.» По-прежнему ли вы ощущаете себя в наибольшей мере в своей стихии, когда пишете?

Ф. Ф. Коппола. Мне просто доставляет наслаждение воображать. Грезить наяву. Грезить, не испытывая над собой диктата извне. Из любой идеи может родиться новая — при условии, что первая не будет задушена до срока. Мне крайне импонирует самый процесс воображения. А став старше, я понял, что он более плодотворно протекает в одиночестве.

«Р. С.» Финал «Крестного отца II» воспринимается как самая идеальная концовка: Майкл становится, можно предположить, одним из самых могущественных людей в стране, но он — как вы однажды заметили — внутренне мертв. И дело не только в нем; все тематические линии силового напряжения интриги — сага об иммигрантах, история бизнеса и предпринимателя в США, социополитический очерк общества, семейная сага — оказались с блеском сведены воедино. И вот, спустя шестнадцать лет, вы проникаетесь решимостью вдохнуть в этот «труп» жизнь. Не приходило ли вам в голову, что это сопряжено с величайшим риском?

Ф. Ф. Коппола. Я рассматривал этот проект не столько в аспекте сопряженного с ним риска, сколько в том плане, что «Крестный отец II» замышлялся действительно как завершение истории.

Однако, дав наконец согласие «Парамаунту», я подумал, что на руках у меня остается еще один козырь — диалог Майкла с самим собой о природе его морали. Каков он как человек, хорош или плох? Если он — хороший человек, как он относится к тому, что запятнал себя? Если он — плохой, в каком свете видит он свое лицемерие применительно к своим детям? Ведь, имея дело с младшим поколением, стремишься представить себя в хорошем свете, ибо хочешь сохранить в этом поколении веру в добро. Итак, одно это уже представляло для меня немалый интерес. А затем я попытался развить этот мотив в ключе шекспировской драмы. И пришел к выводу, что, основательно поработав, просидев достаточное число ночей, с помощью этой отмычки, возможно, смогу проникнуть в содержимое черного ящика. Что позднее и претворил в реальность. Решив, что, коль скоро мне окажется под силу вернуть Майкла Корлеоне к жизни и показать человека на протяжении третьего акта его земного существования, такое начинание сможет удостоиться симпатий аудитории.

«Р. С.» Ощущаете ли вы иногда, что ваш день принадлежит студийным чиновникам и адвокатам?

Ф. Ф. Коппола. Это ощущение живет во мне на протяжении всей моей режиссерской карьеры. Оно сполна давало себя почувствовать на съемках «Крестного отца III». Я ощущал, что меня ставят в необоснованно жесткие рамки по части графика. Стал бы фильм хуже, выйди он на экран на шесть месяцев позже? «Парамаунт» выжидал шестнадцать лет, все никак не мог собрать этот проект по кирпичику; так почему же я должен реализовать его за шестнадцать месяцев?

И в то же время я отдаю себе отчет в том, что давление обстоятельств может вызвать к жизни вещи, которые не появились бы, если бы кто-то не прижал тебя спиной к стене.

«Р. С.» Итак, вас всерьез волнует власть. И самое масштабное из ваших творений на глубинном уровне исследует праведное и неправедное применение власти.

Ф. Ф. Коппола. Я думаю, что интерес к власти объединяет всех людей, поскольку все так или иначе испытывают на себе ее бремя. Любой, кому доводится видеть, как кто-то припарковал машину перед фасадом его дома, сожалеет, что не располагает властью изречь: «Вы не имеете права ставить здесь машину». К проявлениям власти очень чувствительны дети; к проявлениям власти очень чувствительны мужчины и женщины. Когда живешь в мире, предметом твоей озабоченности становится соотношение твоей собственной мощи и власти с другими силами. Однако не думаю, что власть — предмет моей персональной одержимости. В не меньшей мере меня интересуют и другие масштабные явления: красота, воображение.

«Р. С.» Какими познаниями о природе

власти обогатила вас возможность пользоваться ею?

Ф. Ф. Коппола. Я вынес для себя следующее: не надо пугать туземцев. Нельзя вселять в них страх, что ваша власть чревата для них бедой. По-моему, после второй мировой войны в философии возникло целое направление, призванное дезавуировать харизматическую индивидуальность. Фактически возобладала противоположная тенденция: мышление в категориях общего и различного. Вот так. И остерегайтесь необычного индивидуума. Еще грядет пора, таящая в себе харизматических политических лидеров; в свое время оттуда вынырнет новый Муссолини, и это станет испытанием для каждого. Однако сейчас налицо недоверие к таким людям, как я. Поэтому человеку моей ориентации приходится быть особенно осмотрительным. Не спешить. Не пугать кого бы то ни было. Присущую мне избыточность смешивают с манией величия.

Но давайте будем откровенны: по мере того как сходят со сцены великие деятели нашей культуры, людей моего возраста повышают до ранга добродушных «серых кардиналов». И окружающим может прийтись по вкусу тот факт, что я не точу ни на кого нож; их могут заинтересовать мои взгляды на вещи. Таков тот вид власти, к которой я стремлюсь. Она не чревата опасностью ни для кого; больше того, людей такого типа все встречают с одобрением.

«Р. С.» Изложите вкратце идею «Мегалополиса» — масштабного кинопроекта, который вы вынашиваете уже не один год.

Ф. Ф. Коппола. Это очень амбициозный замысел. Речь идет о драме, развертывающейся в обществе и городе будущего. У меня всегда была масса идей по этому поводу, но не было случая воплотить их в игровую форму. Замысел основан на параллелях между Римом периода республики и современной Америкой. Существование в долг было чумой для обоих типов социума, в каждом из них был класс патрициев, однако и то общество и другое оставались республиканскими. Я попытался показать, как в теперешнем Нью-Йорке зарождается и происходит заговор Катилины; об обстоятельствах этого заговора и повествует написанный мной оригинальный сценарий.

Осуществление замысла такого масштаба может стать возможным, если зрительский успех будет сопутствовать «Крестному отцу III», и у меня такое предчувствие, что «Мегалополису» суждено блестящее будущее — во всяком случае, не менее славное, нежели двум предыдущим «Крестным отцам». А дальше... дальше, я думаю, студии-гиганты захотят, чтобы в ближайшие несколько лет я сделал для них еще один фильм-колосс. Насколько мне известно, некоторые из ведущих предпринимателей Голливуда считают меня режиссером, подходящим для такого рода проектов. Кое-какие предложения мне уже делались.

«Р. С.» Воспринимаете ли вы свою жизнь как трагедию?

Ф. Ф. Коппола. Нет, вовсе нет. У меня великолепная семья. За моими плечами прекрасная карьера. Передо мной миллион возможностей. Я сумел бы поставить «мыльную оперу» и, кто знает, даже получить при этом творческое удовлетворение. Я мог бы переключиться на литературу. Я обожаю комедию. Практически не существует фильма, которого я не мог бы снять. Я люблю людей. Я обосновался в чудесном месте. Я живу в великой стране.

Но трагична жизнь каждого человека. Вот почему мы с увлечением читаем греков. Человеческая жизнь трагична. Жизнь любого из нас. В этом смысле и мою жизнь можно назвать трагедией. Но только в этом смысле.

«Р. С.» В свое время вы рассказывали, что намеревались оставить финал «Апокалипсиса наших дней» намеренно непроясненным. Вы мотивировали это тем, что, дескать, ждали, что сама жизнь даст ответ на вопрос, останется ли Уиллард в хижине Курца в его лагере, в самом средоточии безумия или отправится в обратный путь вниз по реке. Ощущаете ли вы сами, что прошли этот путь домой?

Ф. Ф. Коппола. Думаю, что да. У меня еще случаются... Дело в том, что я подвержен приступам депрессии. У меня — маникально-депрессивный психоз.

«Р. С.» Такой диагноз поставили вам врачи?

Ф. Ф. Коппола. Да.

«Р. С.» И вы как-нибудь лечились?

Ф. Ф. Коппола. Да, на протяжении нескольких лет. Но этот процесс мне не нравился, меня все время тошнило, и я понял, что все, что мне остается,— это достичь некоторой стабильности изнутри, умственным усилием. Хотя медики утверждали, что в основе болезни какие-то химические явления в моем организме. Но меня отвращала мысль, что я окажусь в постоянной зависимости от данного метода лечения, и я просто перестал принимать лекарства. Врачи сказали: «У вас будут приступы депрессии», а я ответил им: «Что ж, так тому и быть». На что они напутствовали меня: «Только не застрелитесь».

Итак, я подвержен депрессии. Я могу

впасть в необъяснимую печаль. Могу начать задаваться вопросами: «Что я делаю? Делаю ли я то, что должен? Все складывается так неблагоприятно. Никто меня не любит. Я сделал столько добра, и вот мне пятьдесят один год, а я пребываю в точности там же, где был в двадцать пять. Я основал эту небольшую компанию, а она постоянно на грани банкротства». Веселым такое состояние не назовешь.

С другой стороны, я могу сказать себе: «У меня чудесные дети. Мои отец и мать еще живы. Мой отец работает, и работает с увлечением. В моей семье наконец установился внутренний мир. Никто в ней никого не ненавидит, никому не завидует. Похоже, что и на меня скоро снизойдет нечто вроде материальной обеспеченности. В конце концов, я владею собственной прекрасной компанией и окружен милыми молодыми людьми».

Я понимаю, это просто два способа увидеть одну и ту же ситуацию. Но настроение не имеет ничего общего с логикой, оно скорее диктуется непостижимыми химическими процессами.

Теперь я рассчитываю получить передышку — физически я в очень хорошей форме. Я ведь крепкий по натуре. Я никогда, почти никогда не болею. Даже так называемый нервный срыв, постигший меня на съемках «Апокалипсиса», был больше связан, мне кажется, с тем, что тогда я позволил себе многое, чего не делал никогда прежде. Я выкуривал огромное количество сигарет. А до того не курил совсем. Употреблял марихуану. А до того никогда не прибегал к ней. Тогда я был в безвыходном положении.

И понял, что когда тебя одолевают самые разнообразные проблемы, проще простого свалиться на пол или забиться в припадке эпилепсии.

«Р. С.» Но припадки случались у вас и раньше, всегда на виду у людей, когда вы не получали того, к чему стремились, не так ли? Скажем, в годы учебы в Калифорнийском университете, в киношколе Лос-Анджелеса или тогда, когда вы пытались заполучить Брандо на главную роль в «Крестном отце»?

Ф. Ф. Коппола. Я эпилептик, и эти припадки были отнюдь не мнимые. Я никогда не симулировал их, пытаясь получить желаемое. Но в момент болезни самый припадок таит в себе некую возможность выбора — он может произойти или не произойти.

Я был до крайности истощен. Сигаретами больше, нежели чем бы то ни было; от них все во мне так и плыло. Менялся и характер личных отношений: вплоть до «Апокалипсиса» я сохранял в этом плане завидную наивность. Увлечения, которые я испытывал, были весьма традиционными, вроде школьных ухаживаний после уроков. Мне никогда не доводилось употреблять наркотики, я совсем не курил и очень умеренно пил. Моя личная жизнь была самой что ни на есть обычной. Вся энергия уходила в работу. И вот в период съемок «Апокалипсиса» пришло столь неожиданное «освобождение»: я увидел, как молодые итальянские ребята курят на борту парохода, и — начал курить сигареты без фильтра. А потом попробовал и марихуану. Там было, как во Вьетнаме,— все делалось на виду и все принимали в этом участие.

Тогда-то и наступила для меня пора любовных связей с «самыми красивыми девушками, которых вы видели в своей жизни»,— знаете, с теми, о которых мечтаешь в школьные годы. Трудно было поверить, что все это происходит со мной, я управляю вертолетом, живу на вулкане; короче, моя жизнь все больше походила на романтическую историю. Ну, конечно, как всему прекрасному, этому раньше или позже должен был прийти конец...

Стоит сказать, что в какой-то мере на мое видение вещей влияла и марихуана: мне стало легче выражать мои внутренние ощущения. Одновременно у меня стало развиваться нечто вроде мании подозрительности. В конце концов я обратился с заявлением к своей компании. Мне казалось, что сотрудники сколачивают партию влияния у меня за спиной и пытаются вовлечь в нее мою жену. Я считал необходимым внести в это дело ясность и потому направил компании заявление, которое они предали гласности. После чего все, кому ни лень, подняли меня на смех и ввергли в величайшее смущение.

Тогда-то в моей голове и забрезжила мысль, сколь несправедливо то, что делает пресса. Пока я сходил тут с ума, в Штатах все надрывали животы, хохоча надо мной. Это не что иное, как паранойя. И ее усугубили трудности, которые росли вокруг меня, как снежный ком. Ну и перепугался же я тогда! Перепугался до смерти. Я просто не знал, что произойдет на другой день.

Как и все, я остро реагирую на конфликты личного свойства. Легкое непонимание со стороны жены или другой женщины (а в то время у меня были две любовницы) доводило меня до полного изнеможения. Я не хотел терять свою семью. Я не хотел терять своих детей. Огромное число мужчин готовы пойти на это, не поморщившись. Но я — я из другого теста.

Сегодня я переживаю период ни с чем не сравнимой успокоенности. Я так давно в браке, жена во многом оказалась мне другом и помощницей. И потому у меня нет потребности в том, чтобы она была для меня всем. Прочее я могу домыслить.

«Р. С.» Люди творческих профессий нередко прибегают к женщине, как к своего рода мотору, с помощью которого можно разбудить вдохновение.

Ф. Ф. Коппола. Безусловно, мысль о том, что девушка может стать музой, отвечает ли эта мысль реальному положению дел или просто является мыслительным стереотипом, не лишена определенной почвы. Особенно если речь идет о девушке, которая в вас верит. К сожалению, у меня никогда не было ощущения, что такое чувство разделяет моя жена.

Однако в моей жизни была женщина — одна из тех, о которых я говорил,— считавшая меня чем-то... ну, словом, представьте себе студентку, влюбившуюся в своего профессора. И ее вера в меня рождала во мне уверенность в себе. А когда я лишился этой веры, мне неоткуда стало черпать эту уверенность в правоте моих поступков. Вера, уверенность — все это жизненно важные качества. Недаром, когда вам говорят: «Ты провалишься»,— у вас появляется ощутимая вероятность и в самом деле провалиться.

«Р. С.» Вы как бы интегрируете в свой внутренний мир их сомнения.

Ф. Ф. Коппола. Да, верно. Поэтому, наверное, девушка (а в тот период, о котором идет речь, в период съемок «Апокалипсиса», та конкретная женщина) заставляла меня чувствовать себя на миллион долларов, совсем по формуле «я талантлив, и я могу с этим справиться». А лишившись такой поддержки, я оказался в полном тумане.

Не рассказать, сколько слез я пролил над неразрешимым конфликтом между двумя обетами верности. Остаешься — стремишься оставаться — верным по отношению к жене и семье и в то же время не перестаешь хранить верность другой — той, кого ты избрал как доверительную спутницу. К тому же эта избранница была писательницей... Она была добрым человеком и всегда принимала мою сторону. Этот конфликт — быть может, самый разрушительный из тех, через какие мне суждено было пройти.

«Р. С.» Что в конечном счете спасло ваш брак?

Ф. Ф. Коппола. Камнем преткновения, думаю, стало то, что человек моего типа действует, исходя из сложившегося кодекса представлений о лояльности и верности своей семье,— кодекса, который не слишком подвержен разрушению.

Ведь в конечном счете я прожил прекрасную жизнь.

Все ее противоречия пришли к благополучному примирению. Я по-прежнему остаюсь владельцем моей компании, и сейчас она мне нравится больше, чем когда-либо прежде. Сегодня она ведет свою деятельность более ровно, более логично, чем в первые годы. Мне импонирует роль «серого кардинала». Люди стремятся увидеть меня, поговорить со мной. Молодой режиссер, работающий над каким-то замыслом, интересуется моим мнением. И мне это нравится. Роль деда.

Ну, а когда становишься дедом... кстати, хотите посмотреть, какие у меня внуки? *(Он проходит по комнате, чтобы продемонстрировать фотографию дочери Джио, родившейся после гибели отца.)* Это Джия. *(Затем указывает на фотографию Софии, снимает ее со стены и держит в руке.)* Вот в ком я увидел дочь Майкла. Мне хотелось, чтобы в ней воплотилась та часть его натуры, которая, несмотря ни на что, осталась чистой. В любом человеке, кем бы он ни был: в Саддаме Хуссейне или кто там еще выступает в амплуа величайшего злодея текущего дня — есть нечто доброе и светлое, и вот когда люди утрачивают эту часть себя, они теряют все. *(Вглядывается в лицо Софии.)* Истина заключается в том, что та моя девушка выглядела вот так.

Сокращенный перевод с английского
Николая Пальцева

Дая Смирнова

Есть контакт

Благотворительное шоу-презентация блистательной покупки «Совэкспортфильма» состоялась в киноконцертном зале гостиницы «Россия». Пресс-конференция была посвящена всему пакету — трилогии «Крестный отец». Наши импортеры очень гордятся тем, что приобрели новейшее произведение выдающегося мастера «Крестный отец III» менее чем через год после его премьеры на родине, состоявшейся под Рождество — 25 декабря 1990 года. В такой непривычной для нас оперативности — особый профессиональный шик. Это плод сложной совместной работы В/О «Совэкспортфильм», ТПО «Спутник», «Парамаунт пикчерз» и «Юнайтед интернэйшнл пикчерз», вице-президент которой г-н Майк Макклесфилд присутствовал на презентации. Грандиозный прокатный проект еще может столкнуться с чисто отечественными трудностями технического плана, но все энергичные мужчины в вечерних костюмах, представшие перед журналистами, надеются на успех.

Финансовые подробности остались коммерческой тайной. Генеральный директор «Совэкспортфильма» Олег Руднев сообщил, что деньги на приобретение «Отцов» (немалые, надо полагать) добыты исключительно предпринимательской деятельностью вверенного ему объединения, так как государство не отпустило ни копейки ни на какие цели. Он, однако, купил киноклассику, в отличие от всех, кто давно владеет правом самостоятельной внешнеэкономической деятельности.

О. Руднев сообщил, что ведет переговоры о покупке 3000 американских картин. Обещан их отбор, но уже само число фильмов наводит на мысль о проблематичности селекции.

Чек от сбора (билет на шоу-презентацию стоил 25 рублей) О. Руднев вручил Мэри Интема, директору европейских программ известного благотворительного общества США «Юнайтед Уэй интернэйшнл». Чрезвычайный и полномочный посол Соединенных Штатов в нашей стране г-н Роберт Страус, почтивший презентацию своим присутствием, сказал, что на всем протяжении своей жизни имел дело с «Юнайтед Уэй», потому что всегда стремился помочь тем людям, которые имеют меньше, чем должны иметь. Благотворительные организации, по мнению посла,— существенная часть американской свободы и демократии, чего желают и нам. Г-н Страус подчеркнул, что ради присутствия на презентации покинул серьезную встречу, потому что в этот вечер для него не было ничего важнее. «Добрый вечер!» — высокий гость сказал по-русски, и этот русский эпитет в его устах внес дополнительную теплоту в атмосферу мероприятия.

Шоу начиналось в фойе. В одном углу продавались пластинки в ассортименте от Верди и Малера до «Битлз» и Квинси Джонса. В другом — отличные книги: актуальный Марио Пьюзо, Плутарх, Булгаков, детективные бестселлеры и даже «Дом и усадьба». Публика, не пожелавшая становиться в очередь к киоскам, смотрела выступления артистов — в вестибюле кружились пары бальных танцоров. Буфет торговал вполне дефицитными харчами: колбаса, деликатесная рыба, икра. Красные «рыбьи яйца» шли примерно по рубь тридцать за десяток. Возможно, к моменту выхода журнала эта цена станет красивой легендой прошлого, что мешает перечислить совсем бесплатные яства, выставленные позднее на небольшом банкете. Кулинарные впечатления омрачаются только воспоминаниями о буфетном чае, но этот отечественный напиток никогда не претендовал на праздничность ощущений.

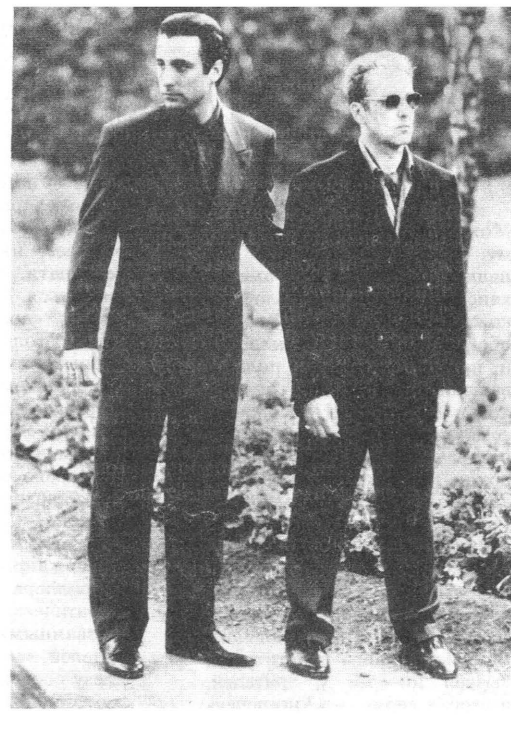
Зал был обильно украшен эмблемами спонсоров, генеральным из которых была молодая Межреспубликанская универсальная биржа. Г-н Воинов, представлявший ее, искренне объяснил, что заинтересован в рекламных дивидендах с такого шумного события. Извольте — рекламируем.

Генеральным ведущим был Никита Михалков. Начал он как-то странно и словно апарте: «А в остальном, прекрасная маркиза, все хо-

рошо...» Затем сказал, что счастлив представить творчество Фрэнсиса Форда Копполы, одного из немногих, кому удается сочетать настоящее искусство с тем, что интересно смотреть зрителям. Потом посетовал на пиратство и отсутствие системы «Долби-стерео» в нашем прокате, что мешает доводить до зрителя техническое совершенство прекрасных кинопроизведений. Говоря о необходимости делать что-то своими руками, чтобы выжить, Михалков напомнил притчу-пословицу: если хочешь покормить человека один раз, дай ему две рыбы, если хочешь, чтобы он был сыт постоянно, научи его ловить рыбу. И нельзя поддаваться смертным грехам — унынию и отчаянию.

Далее был концерт. Сцена с черным задником была оформлена лаконично и эффектно: знаменитый титр «The Godfather» с рукой кукловода, «Оскар», композиция из желтого металла. Говорить о качестве концерта затрудняюсь, поскольку слабо разбираюсь в джазовой музыке. Но думаю, что и в концертной программе лучшим номером было кино — изумительный ретро-ролик, подготовленный к церемонии «Оскар-90». Прекрасные знакомые лица, прекрасная музыка, прекрасный ритм — все захватывает, умиляет и, чего греха таить, выбивает какую-то счастливую слезу. Да, были люди, были фильмы, было *кино*...

Со времен первого «Крестного отца» прошло двадцать лет, второго — семнадцать. О профессиональной мощи и эмоциональной силе этих лент сложены легенды. Картины занимают первое место в списке лучших фильмов 70-х годов по итогам голосования ведущих американских критиков (1979). Но, помимо всего важного и прочего, в них есть еще и необъяснимое магическое очарование органичного созвездия талантов. В одном из интервью Коппола рассказывает о странной истории его сближения с будущей картиной «Крестный отец»: «Как-то воскресным днем сижу я у себя дома в Сан-Франциско, читаю «Нью-Йорк таймс» и вижу в газете рекламу новой книги. По рекламному объявлению я не понял, о чем эта книга... Я решил, что это, наверное, интеллектуальный труд нового итальянского автора Марио Пьюзо, вырезал объявление, чтобы потом навести справки. В эту минуту ко мне приходит мой друг Питер Барт и приводит Ала Рудди, который потом стал продюсером «Крестного отца», но в этот момент еще никак не был с этим связан. В разговоре Питер упомянул книгу, о которой он недавно услышал: «Крестный отец» Марио Пьюзо, рассказал, о чем она. Но меня никак не интересовала возможность экранизировать потенциальный бестселлер, и я сказал: «Надо же! Я только что видел ее рекламу». И только я это сказал, звонит телефон. Это Марлон Брандо, которого я просил прочитать сценарий «Разговора», я ведь писал в расчете на него... Все это случилось одновременно. Через несколько месяцев Ала Рудди назначили продюсером «Крестного отца», мне предложили его ставить, а вскоре Брандо получил в нем главную



«Крестный отец. Часть III»
Винсент (Энди Гарсиа) и Майкл (Аль Пачино)

роль. Мне до сих пор кажется странным, как все это сошлось в тот день у меня дома».

Поэты, писатели и ученые порой сознаются, что их лучшие творения родились как-то независимо от них, «стекли с кончика пера», диктовались Провидением... Отчего же это не может происходить с кинорежиссерами? Коппола явно подозревает, что стал избранником и слугой некой страстной космической воли. Может быть, в этом и заключается магия таланта?..

Ангелочки истребления

Можно порадоваться за фирму, которая приобрела для нашего кинопроката американский фильм «Ангелочек», кажется, единственный из всей обоймы «боевиков», триллеров и пошлых комедий, пользовавшийся хоть каким-то успехом и у них, в США. Конечно, семь миллионов прокатной платы — не бог весть какой доход. Но для малобюджетной картины, снятой на задворках Голливуда, этот результат весьма значителен, что заставляет присмотреться к ленте повнимательнее и понять: почему фильм со стандартным сюжетом о поимке сексуального маньяка, убийцы проституток, вызвал интерес у зрителей, а вторая серия — «Ангелочек-мстительница» — была ими проигнорирована?

В конструкции «Ангелочка» действительно легко можно обнаружить множество заемных сюжетных ходов и испытанных приманок для публики. За год до этой картины появился жестокий, не щадящий нервы обывателей триллер «Полиция нравов» о благообразной одинокой мамочке с ребенком, которая по ночам выходит на голливудский бульвар и превращается в проститутку, попутно помогая полиции поймать опасного маньяка, кровожадно разделывающегося с ее коллегами по профессии. В «Ангелочке» — почти тот же самый «джентльменский набор», даже есть своего рода перебор по части скандальных тем: сексуальный преступник, убив проституток, занимается некрофилией; «подружки» героини — гомосексуалист и лесбиянка; сама она — несовершеннолетняя шлюха, зарабатывающая на этом вот уже в течение трех лет, начиная со своих двенадцати. Остается только удивляться, что насыщенная такими «прелестями» лента шла не только у нас, но и, например, в прокате ФРГ с ограничением «до 16-ти лет», а вторая серия, там же, в Западной Германии,— с более строгим запретом «до 18-ти», хотя, право же, она явно уступает оригиналу по «первер-сивности».

Все дело в том, что в «Ангелочке» жанр жестокого, крутого триллера разбавлен мелодраматическими интонациями, призванными разжалобить зрителей, заставить их пустить «слезу сострадания». Бедненькая Молли-«Ангелочек» преуспевает и на панели, и ...в престижном частном колледже, где никто не знает о ночных похождениях отличницы и не догадывается о том, что девочка живет одна, брошенная сначала отцом, а затем и матерью. «Ангельское создание» наивно верит в лучшие человеческие качества, а потому надеется на возвращение сбежавшего любимого папочки, она являет хрестоматийный образец преданности своим подругам по несчастью; она независима и полагается в выборе судьбы только на себя. Героиня — типичная «американская индивидуалистка» со своей мечтой о карьере и преуспевании, но со стыдом за то, что приходится добиваться намеченных целей при помощи небогоугодных средств. В структуре криминального фильма проглядывает эстетика «мыльной оперы»: «Ангелочек» — что-то вроде «Рабыни Изауры» по-американски. А относительный успех картины и в США, и у нас подтверждает предположение, что публика больше любит мелодраматические триллеры — просто убийства и сцены насилия надоели, хотелось бы и попереживать вволю.

«Ангелочек-мстительница» появился через два года. По этому поводу язвительный американский критик Л. Молтин пошутил: «Врата рая» — единственный фильм 80-х годов, который не обеспечил себе продолжения». Здесь необходимо пояснить: названная им лента — один из самых грандиозных коммерческих провалов в истории американского кино. Во второй серии проститутку по прозвищу Ангелочек, перевоспитавшуюся благодаря офицеру полиции Андерсу, играет другая актриса. Героиня подросла и учится теперь в юридическом колледже. Наверно, в качестве судебной практики она изображает переодетую женщину-полицейского, которая вновь выходит на Голливудский бульвар, чтобы поймать убийц своего благодетеля Андерса. Престарелого ковбоя Карсона, также знакомого зрителю по предыдущей ленте, «Ангелочек-мстительница» вызволяет из психиатрической клиники.

Триллер с элементами комедии (видимо, в подражание только что появившемуся суперхиту «Полицейский из Беверли-Хиллз») не достигает своих целей, предусмотренных этим жанровым образованием: он не вызывает ни смеха, ни волнения. И не потому только, что сделан совершенно

«Ангелочек» ("Angel")
Режиссер Роберт Винсент О'Нил. США, 1984.

«Ангелочек - мстительница» ("Avanging Angel")
Режиссер Роберт Винсент О'Нил. США, 1985.

беспомощно и безобразно сыгран. Привлекательная Б. Рассел не в состоянии понравиться зрителям — в отличие от своей предшественницы Д. Уилкс, вовсе не красотки и такой же бесталанной,— лишь потому, что сценарием не предусмотрено жалостливое сочувствие к ней в зале. Из двух «ангелочков истребления» публика все-таки предпочитает ту героиню, которая выглядит как «робкая блеющая овечка».

Впрочем, большой успех недавнего «Молчания ягнят» свидетельствует, что талантливые режиссер и актриса могут заставить полюбить и «восставшего агнца». Но это уже совсем другое кино.

Сергей Кудрявцев

Слово для защиты

Эта картина — выступление в защиту профессии. Спокойное и трезвое. И в защиту достоинства детективного жанра. «Удар в спину» — хорошее среднее кино; фильм кассовый, хотя и не блокбастер; триллер, взявшийся доказать, что можно обойтись без блеска и рискованных излишеств суперхитов, без «звезд» первой величины, без садизма, натурализма, гомосексуализма и тому подобного.

...Героя, с которым мы едва успели познакомиться, кто-то так ловко подставляет, что он оказывается обвиненным в злодейском убийстве старого богача, своего хозяина. Классическая детективная пружина: кто убил? Найдет — отмажется, не найдет — сядет на электрический стул. Просто и без вариантов.

Все компоненты триллера, давно разоблаченные критиками и, невзирая на это, столь же давно канонизированные, вновь обнаруживают в этой культурной ленте свою жизнестойкость. Смазливая девушка, послужившая «крючком» для одинокого мужчины, сжатое в сутки время, отпущенное герою, чтобы оправдаться, выверенная партитура, аранжирующая и «партию» публики: саспенс (режиссер уверенно пользует и ритм, и музыку, и шоковые детали), возмущение вопиющей несправедливостью обвинения и шанс подозревать всех вокруг, предвкушение развязки и жгучее любопытство (кто, ну кто же?) и жажда возмездия — все идет по нарастающей, на crescendo. И зритель, по уши втянутый в события, начинает делать фильм вместе с авторами, что-то им прощать, доигрывать, дотягивать...

Думаю, главная удача фильма — туго, как тетива, натянутая интрига, ясная, не отвлекающаяся на социальные и психологические, бытовые, философские и прочие околичности. Авторы ни разу не остановили действие, чтобы «жевать» мораль или любоваться пейзажем, их способ рассказывать историю вполне соответствует ее идее: человек, после смерти жены отгородившийся от мира, добровольно обрек себя на одиночество и подозревать может каждого, кто нарушил его затворничество. Отсылая к методу Агаты Кристи, авторы «Удара в спину» последовательно, эпизод за эпизодом, подбрасывают нам — хотя и аккуратно, ненавязчиво — улики против каждого по очереди участника событий. Почти экстравагантная в своей неожиданности развязка на самом деле заставляет по-новому воспринять логику картины: предателем оказывается самый близкий герою человек, единственный, кто был вне подозрений,— многолетний товарищ по работе и друг дома, всегда готовая прийти на помощь старая дева. Убедительности такой финал достигает еще и потому, что известной в Канаде актрисе Доротее Бэримор (мы знаем ее по фильму «Закат американской империи») одной из всех исполнителей позволено сыграть характер: ее героиня, обманувшая и обманутая, одинокая, как ее жертва, и так же получившая «удар в спину»,— единственная, кого авторы наделили индивидуальностью и биографией.

А что же главный персонаж сюжета? Что получает от публики он? То, чего ждут его создатели, заявившие не образ, но ситуацию, обстоятельства, загоняющие ни в чем не повинного человека в тупик и уже поэтому делающие его героем. Ему охотно сострадают, ему от всей души желают победы, но — ничего сверх того: гармонии с собой, скажем, преодоления комплексов, счастья и чего-нибудь еще.

Вероятно, это свидетельство ограниченности — фильма, чистого жанра, аскезы, принятой во имя него. Или так: авторы просто взялись честно сделать лишь то, что умеют. Конечно, есть и выдающиеся детективы — те позволяют зрителю пережить все либо почти все чувства, что и выдающиеся недетективы. Вспоминая их, думаешь о границах жанров и отваге тех, кто их нарушает, об условности правил и праве таланта не признавать над собой законов и еще о многом другом, о чем побуждает думать встреча с произведением избранным, незаурядным, а значит, существующим вне нормы. «Удар в спину» — нормальное кино, крепко, грамотно и с уважением к жанру сделанный детектив.

Спасибо авторам, для нас сегодня это ремесло — не азы, а вершина.

Н. Зархи

«Удар в спину» ("Back Stab")
Режиссер Джаймс Кауфман. Канада — США, 1990.

Иден спускается в ад

Преуспевающий судья Джон Иден (знаменательная фамилия!), собирающийся выставлять свою кандидатуру на выборах в муниципалитет, ссылаясь на недостаточность улик, прекращает дело против чернокожей банды «мороженщиков», которые сбросили на рельсы подземки молодую женщину. Муж жертвы, экстравагантный владелец магазинов по продаже аудиовизуальной техники, оказывается «неистовым» не только в своих рекламных видеороликах, но и в жизни: этот Ридон устраивает равнодушному Идену настоящее путешествие в ад, в трущобы и подземные коридоры города в поисках необходимых свидетелей, знающих важные улики, шантажируя его тем, что расправится с захваченной в плен женой респектабельного судьи.

Таков сюжет фильма «Семь часов до приговора», поставленного актером Боу Бриджесом, который, естественно, сыграл и главную роль. В этой истории можно обнаружить отголоски популярного во второй половине 80-х годов мотива «яппи в опасности», хотя судью Идена вряд ли стоит причислять к «молодым городским профессионалам», которые пускаются во все тяжкие, оказавшись в непривычной для себя обстановке, столкнувшись с оборотной, изнаночной стороной благополучной жизни. Б. Бриджес малоубедителен в качестве «буржуа, спустившегося в ад», сам образ «дна» и «подпольного мира» приблизителен и театрален, а классовая подоплека действий Ридона, возжелавшего проучить возгордившегося представителя правосудия, и вовсе притянута за уши: ведь и владелец магазинов — не последний человек в капиталистическом социуме. Бизнесмен с замашками маньяка, помешанного на технике и оружии,— такая же стереотипная фигура, как и благополучный судья, попавший в чужую реальность.

Основная же беда неудавшейся картины — вторичность, литературность, «киношное» знание реалий жизни, особенно по ту сторону роскошного фасада, в среде латиноамериканцев и чернокожих, в бедных городских кварталах. Впрочем, надуман и исходный посыл: почему же Ридон не пожелал сообщить об известных ему уликах следствию или прокурору, обратившись непосредственно перед судом к самому судье?

Конечно, Боу Бриджес (в нашем прокатном варианте он ошибочно назван Бью, хотя и Фрейд почему-то получил в закадровом переводе имя Сигизмунд) и как актер явно уступает своему младшему брату Джеффу, а уж о режиссуре говорить не приходится. Но ведь был в его биографии такой фильм, как «Инцидент» Л. Пирса, кстати, остро и убедительно вскрывавший проблему насилия в обществе, одну из ключевых для Америки — и в 60-е, и в нынешние, 90-е годы. Там Боу Бриджес играл солдата, который не мог не воспротивиться террору в вагоне подземки, учиненному двумя негодяями. Повзрослевший, погрузневший, солидный и безразличный ко всему, кроме своей жизни, новый герой актера, к сожалению, вовсе не провоцирует к раздумьям об эволюции характера, напротив, вызывает досаду и раздражение из-за своей сочиненности.

А фильм в целом, как образец триллера, заслуживает одного приговора: невыразительно, слабо и почти не захватывающе.

Сергей Кудрявцев

«Семь часов до приговора» ["Seven Hours To Judgment"] Режиссер Боу Бриджес. США, 1988.

Кушать детей нехорошо

В Голливуде есть свой традиционный способ решения проблем, в том числе и тех, что вызваны расовой напряженностью,— попытаться как можно лучше скрыть острые углы. Неоднозначное отношение кинематографистов к расовым и этническим проблемам наиболее очевидно проявляется в гангстерских фильмах. С одной стороны, они воспевают спаянность и экзотичность этнических семей преступного мира, которые могут выглядеть забавными, как в «Новичке» Эндрю Бергмана, или трогательными, как у Фрэнсиса Форда Копполы в «Крестном отце III». С другой же стороны, та же самая семья оказывается инструментом для раздувания внутрисемейного психоза. Один из персонажей фильма Джона Хьюстона «Честь семьи Прицци» заявляет: «Сицилийцы скорее собственных детей съедят, чем расстанутся с деньгами. А сицилийцы обожают детей».

В гангстерских фильмах 80—90-х годов заметна скрытая критика двух американских правительств, стремившихся возродить в Америке «традиционные семейные ценности», но в то же время подрывавших их экономическую основу. Нынешняя волна гангстерских фильмов (так же, как и в 30-е годы) хлынула на экраны, когда экономическое положение оказалось катастрофическим для многих американцев. Этот факт лишний раз подтверждает давно замеченную закономерность: гангстерский фильм процветает в эпоху депрессии — возрождение этого жанра в 80-е годы можно связывать с экономическими трудностями, выпавшими на долю тех, кто ходит в кино. Как утверждает Нино Браун в фильме «Нью Джек-Сити»: «В рейгановскую эпоху грабишь, чтобы разбогатеть».

Ностальгия

Авторы сегодняшних гангстерских фильмов с ностальгией вспоминают о сплоченных семьях «новых иммигрантов» и концентрируют внимание на исчезновении этой сплоченности, подтверждая таким образом происходящий в наши дни распад семейной жизни. В отличие от гангстерских фильмов 30-х годов, затрагивавших в основном социологический аспект темы, Копполу и его последователей занимает, главным образом, психологический анализ. Гангстеризм в их фильмах не есть порождение бедности — в таких картинах, как «Крестный отец III», «Хорошие парни» Мартина Скорсезе, «Честь семьи Прицци», «Замужем за мафией» Джонатана Демма гангстер второго или третьего поколения происходит из обеспеченной семьи среднего или высшего класса. Перенос акцента с политико-экономических проблем на сам факт процветания этого явления внутри неамериканской семьи ведет к тому, что в новых гангстерских фильмах ответственность за социальное зло вновь возлагается на этнос. Выходит, что этническое своеобразие, воспеваемое как фундамент, на котором зиждется нерушимость семьи, одновременно и разрушает ее. Поэтому критический, разоблачительный пафос в таких лентах отступает на второй план: критикуется не общество, не политика, а этническая — неамериканская — семья.

В центре большинства современных гангстерских фильмов остаются те же самые этнические группы — итальянцы, ирландцы, евреи и белые протестанты. Наверное, «Развилка Миллера» братьев Коэнов, в котором евреи манипулируют ирландцами, убивающими итальянцев, а те в свою очередь убивают и итальянцев и евреев,— этот широко известный фильм — лучший пример того, что этнические противоречия вновь возникают в своем традиционном виде. К тому же, чтобы оправдать показ таких противоречий в традиционной форме, авторы переносят действие многих фильмов в прошлое («Неприкасаемые» Брайана Де Пальмы, «Хорошие парни», «Развилка Миллера»). Это способ избежать обсуждения новых, современных социальных проблем, своеобразная игра, в которой зрителю предлагается посочувствовать некой национальной общине, которая больше не представляет угрозы. В то же время те этнические меньшинства, чья жизнь свидетельствует о том, что дискриминация в Америке по-прежнему существует, на экране вообще не представлены.

Братоубийство

Создатели современных гангстерских фильмов больше озабочены тем, чтобы остаться верными традициям жанра, нежели тем, как представить на экране историю. Нам постоянно напоминают о фильмах прошлых лет, отсылая, скажем, к знаменитому «Лицу со шрамом» Хоукса: подобно Тони Камонте, который убивал, насвистывая арии, персонажи «Чести семьи Прицци» слушают оперу. Де Пальма в римейке «Лица со шрамом» позаимствовал у своего предшественника не только название и сюжет, но даже дух ярого женоненавистничества. В «Нью Джек-Сити» включены фрагменты из «Лица со шрамом» Де Пальмы. А «Крестный отец III» совершенно

Фрагменты статьи, содержащей типологический анализ семейного гангстерского фильма, темы насилия в американском кино ("Sight And Sound", 1991, November).

естественно продолжает две предыдущие серии.

В фильмах 30-х годов семья рассматривалась с точки зрения тех ценностей, которые она защищает: это был некий альтернативный мир, отторгавший гангстера. Внутри семьи происходила и «американизация» персонажа. В современных же фильмах, следующих традиции «Крестного отца», ценности гангстера и его семьи смешиваются, совпадают. В «Нью Джек-Сити» чернокожий босс преступного мира сознательно строит свою организацию наподобие «семьи», что не мешает ему убить своего названного брата, почувствовав, что тот может предать его.

Маленькой семье сегодня угрожает связанная с ней родственными отношениями более крупная община. Связи внутри маленькой семьи распадаются, чтобы обеспечить выживание более крупной семьи, которую можно рассматривать либо как примитивную форму коммунистического общества, где все владеют всем сообща, либо как форму позднего капитализма, при которой семья собственников сама попадает в зависимость от тех вещей, которыми владеет. Так, в фильме о крестном отце братья убивают братьев, чтобы сохранить жизнеспособность укрупненной семьи.

Инцест

Угроза семье исходит не только извне, но и изнутри. Крестные отцы предают сыновей в «Чести семьи Прицци», в «Хороших парнях», в «Замужем за мафией». Жены предают собственных мужей. В «Замужем за мафией» Мерседес Руэль — единственный человек, которого боится ее муж, главарь мафии. В «Комбинаторах» героиня Анжелики Хьюстон убивает своего сына и переодевается его любовницей. В «Чести семьи Прицци» героиня Анжелики Хьюстон подстраивает гибель своего отца.

Секрет — это, конечно же, инцест, представляемый как самый любопытный образчик внутрисемейного предательства. Отголоски нежных чувств, которые испытывал к Сеске Тони Камонте, можно заметить в любви Тони Монтаны к своей сестре в фильме Де Пальмы «Лицо со шрамом». В «Развилке Миллера» Берни открыто называет свои отношения с Верной кровосмесительными. В «Замужем за мафией» муж Анджелы Фрэнк для Тони-тигра будто сын, что не мешает Тони обречь его на смерть за то, что он развлекался с его любовницей. Почти всегда инициаторами инцеста становятся наиболее влиятельные и семье люди. Они получают удовольствие от сексуальной эксплуатации слабых «подчиненных».

«Лицо со шрамом» (1983)

Интересна сцена смерти Джины из «Лица со шрамом» Де Пальмы. Ее брат Тони Монтана недавно убил мужа Дины, своего лучшего друга и делового партнера. Джина выходит к Тони в распахнутом халате и обращается к нему с вопросом: «Так, значит, ты не выносишь, когда ко мне прикасается какой-то другой мужчина, стало быть, ты хочешь меня, Тони?» Когда Джина начинает стрелять в Тони, появляется третий человек, который убивает Джину. Джина в этой сцене понимает один из мотивов поведения Тони. Но все усложняет убийца, образ которого соединяет насилие, мужское соперничество и бизнес с инцестом. Убийство Джины — это результат и подсознательного стремления Тони, и защита его деловых интересов.

В нашей культуре путать семью и работу равносильно инцесту, ведь у нас принято фальшивое разделение общественного и личного, принято

«Лицо со шрамом» (1932)

жить в загородных домах вдали от работы; у нас узаконено использование национальных языков дома и английского — на службе.

Власть

Корпорации, подобно гангстерам, любят тех, кто на них работает, лишь до тех пор, пока этими людьми можно пользоваться не только ради получения денег, но и ради удовольствия чувствовать свою безграничную власть.

Самое интересное в такой критике корпоративной культуры заключается в том, что значение этнической, неамериканской семьи обесценивается из-за того, что она приравнивается к мультинациональной корпорации. Таким образом этническая семья идентифицируется с тем самым явлением, на котором лежит ответственность за распад этнического единства.

Эти гангстерские семейные фильмы сами по себе тоже продукты корпоративной деятельности, направленной на создание аудитории, которая бы с готовностью поддерживала киноиндустрию: целью гангстерских лент является изображение этнических конфликтов безопасным, безобидным явлением. Но реальность остается — за стенами кинотеатров...

Марк Винокур
(сокращенный перевод с английского М. Теракопян)

Елена Стишова

В городе Сочи темные ночи

ФИРМА ПОДМОСКОВЬЕ КИНОТАВР

Как-то во время обеда я попала за один стол с телохранителями Марка Рудинштейна. Молодые мужчины — один в цивильном, другой в спецназовском пятнистом комбинезоне,— они были вполне органичной частью праздника жизни, в какой неизменно превращается всякое кинематографическое событие — от традиционных международных кинофестивалей до все еще экзотических отечественных кинорынков, каковой и проходил в Сочи под эгидой «Кинотавра» в дождливую и не по-кавказски холодную последнюю неделю октября. Самый молодой из многочисленных ныне внутренних кинофестивалей, «Кинотавр» сразу обрел солидность и размах, а его главный учредитель М. Г. Рудинштейн, завоевавший когда-то кинематографическую элиту фестивалем некупленных фильмов в Подольске, окончательно стал «нашим человеком».

Итак, за обедом телохранители сетовали на слишком маленькие для них порции мяса, весьма низко оценили профессиональный класс спецназовцев группы «Альфа» и без всякого жеманства сообщили, что каждый из них стоит 80 рублей в час. Подсчитав в уме, что моя месячная зарплата едва дотягивает до их дневной, я глубоко прочувствовала практический смысл теоретического пассажа Даниила Дондурея, который в своем выступлении накануне сформулировал изящный тезис об отсутствии социального заказа на критику.

На независимом кинорынке, собравшем более четырехсот продавцов и покупателей, в воздухе пахло большими деньгами, и телохранители были здесь более уместными персонажами, чем кинокритики — «лишние люди» и аутсайдеры современного кинопроцесса. Именно они, телохранители, достойно выражали наше угарное, смутное постперестроечное время, породившее неизвестные доселе формы бытования кинематографа. Я имею в виду исчисляемый уже сотнями единиц поток коммерческих лент, подавляющее большинство которых таинственно исчезает в лабиринтах современного кинопроката, так и не встретившись со зрителем. Иррациональный на первый взгляд процесс исчезновения фильмов в «черных дырах» постперестроечного пространства имеет по крайней мере одно рациональное объяснение: продукция независимых киностудий предназначена чаще всего не зрителю-потребителю — она есть побочный продукт какой-то иной деятельности, вовсе не на культуру ориентированной. Недаром цифры проката своих картин независимые держат в тайне.

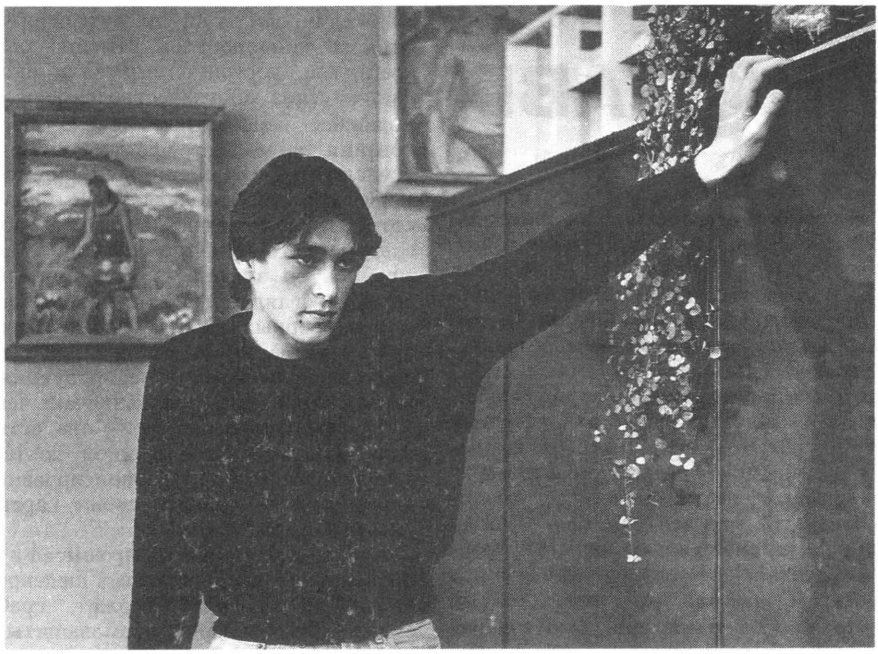
А может, есть Божий промысел в том, что большинство кооперативных шедевров не доходит до зрителя? Может, срабатывает естественный механизм самозащиты от поражения зрелищем?

На дискуссии за «круглым столом», прошедшей в рамках кинорынка, звучали традиционно-обличительные речи, говорили о «катастрофическом падении профессионального уровня», призывали «спасать культуру» и т. п. И я за то, чтобы критика замечала и артикулировала бурные низовые социокультурные процессы, аккумулируемые экраном. Это важно и для формирования общественного мнения, все еще отсутствующего. Ибо народ по-прежнему безмолвствует, что косвенно всякий раз подтверждает социологическая служба профессора Грушина: чаще всего треть опрашиваемых по любой теме выбирает графу «затрудняюсь ответить». Но самое, на мой взгляд, интересное сегодня для критика — без гнева и пристрастия описывать то, что просвечивает сквозь осточертевшую всем визуальную картинку, живописующую мерзости жизни.

Пожалуй, за всю историю отечественного кинематографа такого не было: комплексы коллективного подсознания можно наблюдать на экране едва ли не в лабораторно чистом виде. Отмена идеологических институтов (редактуры, цензуры) и обязательных, как отче наш, идеологических клише — эта полная отринутость от всяких идей вообще при отсутствии индивидуального художнического сознания породила нечаянный феномен: многие современные ленты обрели статус постперестроечного фольклора.

Фантастически быстро сложившаяся перестроечная мифология продолжает впадать в детство. Эта тенденция принимает сегодня непривычные для нас формы. Немыслимые гибриды актуальных политических реалий, американских боевиков и сказочных архетипов пока что годятся разве что для подростков — перед более или менее сложившимся вкусом такие ленты беззащитны.

Типичным образцом подобной продукции



«Милый Эп»

Впрочем, фольклорный эффект возникает лишь в процессе многосмотрения. Когда непосредственная эмоциональная реакция на убожество режиссуры и нищету культурной мифологии притупляется, тут только и начинаешь понимать, что дело вовсе не в бездарности авторов и не в их дурном вкусе. Что навязчивые экранные образы, сходство сюжетных ситуаций, поступков персонажей и мотивировок этих поступков — не результат списывания друг у друга, не свидетельство убогой фантазии и даже не расчет на повтор чужого успеха. Все эти мистерии с поножовщиной и насилием под видом секса есть проекция зазеркалья, в котором родился и вырос наш Эпический Сказитель. Доморощенные экранные ужасы, тяга к насилию и непристойностям — прежде всего визуализация долго подавляемых желаний, синдром закомплексованного подростка, воспитанного в ханжески-пуританской среде.

на кинорынке был боевик «Азиат» (сценарий и постановка А. Александрова, студия «Аро»). Герой по кличке Азиат, в прошлом афганец, сражается против мафии и террористов. Главарей мафии можно идентифицировать, хотя и с большой натяжкой, как партийно-государственных бонз, террористы же вооружены и оч-чень опасны. А вот кого и почему они терроризируют — мне понять не удалось. Политические реалии здесь — чистая условность, всего лишь декорация, в которой совершает свои эффектные подвиги чудо-богатырь и красавец Рашид (А. Абдурахманов), решительно освобожденный авторами от какой бы то ни было психологии.

Актуализированный фон лишь оттеняет идеологическую эмансипированность «Азиата», тяготеющего к чистой зрелищности, к сказочно-героическому эпосу.

Разрыв с реальностью, с «жизнью как она есть» — реакция на «чернуху» экрана и «чернуху» жизни и — одновременно — поиски жанра, поиски новой структуры. Как мне представляется, сейчас эти спонтанные процессы проходят этап внутреннего освобождения от террора традиционного догматизма — как правого, так и левого. Скажем, молодежная мелодрама «Милый Эп» дебютанта Олега Фомина (известного прежде всего как исполнителя заглавной роли в фильме В. Рыбарева «Арлекино»), один из «хитов» сочинского кинорынка, как бы даже нарывается на критические упреки в лакировке действительности.

Суровые критики между тем тоже впали в депрессию от созерцания «правды жизни». Детский Версаль, устроенный молодым режиссером в павильонах Белорусской киностудии,— кайф для измученной перестройкой души. Тинейджеры в смокингах с «бабочками» на именинах у одноклассницы, «прикинутой» в вечернее платье «от Кардена», американизация интерьеров и диалогов, отказ от бытовой правды во имя Красоты — это, конечно же, заявка на поэтику, полемичную по отношению к символу веры современного экрана, претендующего на отражение «жизни в формах самой жизни».

На мой вкус, в фильме маловато авторского присутствия, ирония и стёб едва прочитываются, из-за чего система условностей, выбранная режиссером осознанно, может быть воспринята — и кое-кем воспринимается! — как реликтовое мышление времен соцреализма, а вовсе не как киносказка, программно выпавшая из социальных координат, программно же отказавшаяся от психологизма и второго плана.

«Милый Эп» манифестирует некую интенцию кинопроцесса, готовую, как мне кажется, сложиться в направление. Я имею в виду разрыв с идеологией, на место которой становится любая попавшая под руку мифология — от голливудской до античной. Процесс «изгнания дьявола» часто принимает дикарские экранные формы. Но каким другим способом может избавиться от комплексов маргинальное сознание, приученное принимать тотальную экспансию идеологии в искусство за реализм и «правду жизни в ее революционном развитии»?

На сочинском экране я наблюдала такую закономерность: чем дальше фильм от «текущего момента» — тем выше его рейтинг в кулуарах. И наоборот. Делаю вывод: реализм в его перестроечной интерпретации серьезно скомпрометировал сам этот художественный метод. Не только пресловутая элита — все затосковали по искусству ради искусства. К черту правду — была бы красота! Только артикулируется и объясняется эта тоска по-разному. Вот что писал, к примеру, Станислав Лем о сверхназначении культуры: «Культура — это устройство, которое, неустанно заботясь о нас, переименовывает действительность; переименовывает страдание, старость, умирание, игру со случайностью и даже окончательную катастрофу; она преобразователь, который *негативные ценности превращает в их позитивную противоположность...»* (курсив мой.— *Е. С.*).

Именно к позитиву взывают доведенные до депрессии зрители. Одни — неосознанно, другие — осознанно.

Мелодрама «След дождя» (режиссерский дебют В. Нахабцева-младшего), построенная на мифологии повседневности, впервые в советском кино прикасается к запретной теме инцеста. В финале страшное подозрение рассеивается, но вся сюжетная коллизия вырастает из гипотетической возможности романа между отцом и дочерью. Картина получилась, с одной стороны, излишне забытовленной, с другой — уж очень рафинированной, будто авторы, избравшие рискованный для нашей традиции сюжет, держали себя за руки, чтобы не получить упрека в низменности намерений.

Более раскованно чувствовали себя авторы эротического детектива «Обнаженная в шляпе» — единственной картины на сочинском экране, сделанной строго в жанровом каноне. Чувство жанра и вкус дали возможность авторам (режиссер В. Полынников, оператор О. Горюнова) пройти по краешку приличия и неприличия и не оступиться. Остроумный сценарный замысел (в основе — эротическая проза латышской писательницы Д. Трускиновской) оказался самоигральным. Но лишь потому, что режиссер с оператором умеют работать с обнаженной натурой.

Сюжетный анекдот стоит того, чтобы его изложить: неизвестные похищают фоторепортера, мастера эротической фотографии. На его розыски бросается вся редакция. И устанавливает, что в похищении участвовала одна из натурщиц. Есть даже ее фотография: увы, это вид со спины. Зато имеется особая примета: родинка на правой ягодице. Итак, коллегам предстоит навестить всех натурщиц фотомастера и найти ненасильственный способ бросить взгляд на их правую ягодицу. Остраняющая авторская ирония снимает сексуальный акцент. Красота обнаженного женского тела здесь бескорыстна и сродни чуду природы.

«Обнаженная в шляпе» дает основания говорить об эротическом реализме — до сего момента экспансия нашего экрана в запретную область секса была всего лишь его легитимитацией, причем глубоко инфантильной по исходному импульсу. Впрочем, этот полюс тоже был представлен на сочинском экране водевилем И. Василева «Половые щетки» (оцените названьице!), на мой взгляд, столь же неудачным, как и его дебют «На помощь, братцы!». Пик юмора новой картины — голая девица, спрятавшаяся со страху за диван, когда в дом неожиданно нагрянули посетители.

«Обнаженная в шляпе»

Такой «амбивалентный» материал, как обнаженная натура, да еще в сопряжении с жанром, противопоказан тому, кто не видит принципиальной разницы между эротикой и непристойностью. Говорят, одна из актрис, снимавшихся в фильме, подала на режиссера в суд. Актриса отказалась сниматься ню, а режиссер соединил в кадре ее лицо с обнаженным телом натурщицы. Так сказать, оскорбил монтажом. Да, таких крутых проблем еще не знавало советское кино!

Супернепристойностью представляется мне лирическая линия фильма «Шоу-бой» (сценарий В. Портнова, режиссер Б. Волков). В кулуарах картину ехидно окрестили «Интердевочкой для детей и юношества».

Авторы, очевидно, задумывали «Шоу-боя» как шлягер, начинив его широко растиражированными перестроечными сюжетами. Комсомольская мафия, детский шоу-бизнес, несовершеннолетняя «жрица любви» в сетях мафии и принц из заморского края, величаво въезжающий в кадр на авиалайнере с лейблом «Панам» на серебристом фюзеляже (внимание — фаллический символ!): ах, американ бой, возьми меня с собой!

Непристойность этой ленты даже не в художественном качестве постельной сцены, в которой снимаются тинейджеры, что само по себе отвратительно,— непристойна и аморальна сама авторская установка, само намерение сорвать успех таким грязным способом: пригласить на роль бездарную жертву очередного конкурса красоты и с помощью этого товара манипулировать экранным сюжетом и зрительской аудиторией, где наверняка большинство составляют ровесники экранных героев.

Но самой эпатажной картиной сочинского рынка бесспорно стала «Счастливого рождества в Париже, или Банда лесбиянок» Ольги Жуковой (по сценарию М. Коновальчука). Опус молодого режиссера заслуживает отдельного разбора (читайте его в ближайших номерах). Ограничусь здесь констатацией: картина никому не понравилась, но все хотели ее купить, заподозрив в «Банде лесбиянок» мощный зрительский потенциал. Такого еще не было!

Почем же, однако, опиум для народа? Олег Фомин просил за лицензию на прокат «Милого Эпа» 5 млн., а «След дождя» продавался аж за 7 млн. Чем дело кончилось — никто не знает. Коммерческая тайна!

Игорь Манцов

«...и даже розовый фламинго»

«Одну только правду, один только натуральный характер, типическую безусловность подайте, как Вы единственно умеете. Дайте картину, представьте российский психический тип... Пусть разовьется среди поддельных жестов и нравов, щедро рассыпанных в писаниях господ литераторов, жизнь истинная, честная напряженность реального бытия...» Не так ли и сегодня заклинает изверившаяся в прежних культурных ценностях общественность не запятнавших себя идеологической конъюнктурой господ кинематографистов? «Не запятнавших» оказалось на удивление много: одни по молодости лет, другие, вероятно, тогда уже держали нравственную оборону, упрямо не снимали, не снимали, не снимали, не поддавались на провокационный социальный ангажемент. Лакировать, мистифицировать и лгать? Нет! Оковы тяжкие падут, темницы рухнут и — свобода!

Типологическая однородность нынешнего кинематографа создает иллюзию существования «объективной реальности», которая якобы и является предметом всеобщего адекватного отражения. Критическая мысль, одобряющая ли, отрицающая ли чернушный императив, исходит именно из безусловного признания некоей единой и неделимой «жизни», в достопамятную застойную эпоху угодливо гримировавшейся, а то и вовсе обращавшейся продажными ремесленниками в фигуру умолчания, ныне же наконец обнаружившей себя в полноте неприятных проявлений. Одни недовольны изобилием «плохих» и «несчастных» персонажей на экране: дескать, в жизни есть место и подвигу; другие удовлетворены — «на зеркало неча пенять...», довольно прятать смердящие язвы! И те и другие, однако, вполне в соответствии с ими же презираемой эстетикой научно-марксистского отражения по-прежнему смешивают самодовлеющую реальность «художественного текста» и достаточно опосредованно связанную с последним реальность внетекстовую.

Впрочем, однозначно отделить категории эти одну от другой не представляется возможным: «жизнь как текст», «искусство как способ существования» — любимые формулы мыслителей и поэтов от Сервантеса до Фуко, от Ницше до Борхеса и Феллини. Очевидно, во всяком случае, наличие множества реальностей или, как то любит формулировать лингвистически ориентированная философская мысль, «контекстов мнения», «возможных миров», в которых язык и жизненная эмпирика переплетены до полной невозможности различить, разъять, описать их автономно.

●

Мне понравился кровожадный задор начинающих авторов студии «Русь», именующих свое кино «Ночь длинных ножей». Это уже стиль, изящество и контекст. Впрочем, никаких гугенотов, никаких плаща и шпаги, вместо Хамфри Богарта — Евгений Герасимов и две «плохие девчонки» (одна — так даже очень хорошенькая). Вместе с тем — теневые мафиози, два-три кусочка непроваренного секса, покушение на лидера-депутата и прочие политические аллюзии, танки на улицах города (надо же, предвосхитили-таки!) и даже розовый фламинго, не показанный, впрочем, на экране. Здесь придется поверить на слово герою Герасимова, живописующему красы неземной дальние страны малолетней восторженной незнакомке, мечтающей о карьере путаны.

Быть может, помимо всего прочего режиссера Ольгу Жукову вдохновляли отшумевшие вдалеке от отечественных экранов

«Ночь длинных ножей». Авторы сценария О. Жукова, Е. Чурбакова, О. Массарыгин. Режиссер О. Жукова. Оператор О. Массарыгин. Художник В. Ребров. Композитор С. Гаврилов. Звукооператоры Е. Терехов, П. Дроздов. Студия «Русь». 1990.

Этим эссе дебютирует в «Искусстве кино» студент 1-го курса киноведческого факультета ВГИК.

поползновения французской «новой волны». С легкостью необыкновенной объемлет она необъятное, соединяет разнородное, нагромождает людей и события, так и не сумев эстетически освоить задействованное социально-политическое пространство. Гипертрофия чернухи приводит к выпадению в осадок, прямо-таки кристаллизации архетипических элементов «нового советского кино».

Собственно контекст, из которого оно черпает и которым ограничивается, заявлен уже в пятиминутном прологе нашего триллера — телевизионной хронике, повествующей о митингующем столичном энтузиазме. Именно здесь — в системе общенародной коммуникации, в массовых информационных структурах наработаны та визуальная картинка, то социокультурное пространство, та жанрово-фабульная типология, наконец, что вот уже четвертый год организуют и внутренне, подсознательно обосновывают современный кинопроцесс.

Потому позволю себе усомниться, что такова «наша жизнь» как таковая! Сымитированная в полном соответствии с неотчуждаемыми законами журнализма, ее частная типологическая интерпретация, будучи канонизирована и растиражирована, мистифицирует сознание зрителей и самих кинематографистов. Их памятный V съезд едва намекнул на тотальную ангажированность предшествующего советского кинематографа, и вот уже последний помещается в общественном сознании по ту сторону добра и зла. Полноценный визуальный контекст устранен, и проблема «поселения», укоренения персонажей со всем сопутствующим бытом и сюжетной конкретикой в жизнеспособном художественном пространстве решается неизбежным образом: ведь табуированной совдеповской «киноправде» соответствует единственная и в деталях проработанная альтернатива — мифология газеты, телевизионных новостей, ежедневный фактографический эпос, подразумевающий политику, секс и кровь в качестве основных смыслообразующих элементов.

Социально-политические пертурбации, криминальная хроника, частная жизнь небезызвестных публике деятелей — три кита всякого квалифицированного журнализма — замещают богатейшую отечественную киномифологию, десятилетиями создававшуюся выдающимися мастерами и в конечном счете произраставшую из потаенных народных глубин. Именно потому в переряженных сказочных феериях, скажем, Пырьева и Александрова можно жить худо ли — бедно ли, чаще богато и с приданым, но — жить, но — дышать! В клишированной, не помнящей родства продукции нынешних кинооператоров, ненавязчиво ангажированных немногочисленными героями постперестроечной прессы, воздуха недостает.

«А вы кто?» — «Что? А-а-а!..» — убийственный по точности саморазоблачения типовой диалог героев сегодняшнего кино. Эфемерный газетный человек одномерен уже по причине специфического жанрового происхождения. Он — герой на сутки, до следующего утра, до следующего номера: застрелили конгрессмена Тюфякова, единогласно переизбрали почетного директора Живоглота, любовнику народной артистки Сиволапой не понравилось творчество народного композитора Кола-Бельды...

А ведь в конце концов, «трактористов» и «свинарок с пастухами» просто физически больше, чем симпатичных девчонок с трудными судьбами, стройными ногами и ударными ночами, чем даже профессиональных убивцев депутатов-демократов или теневых мафиози.

Наверное, так. Даже с учетом сложной криминальной ситуации в стране.

Non-stop

Старого воробья на мякине не проведешь

Лихорадочные поиски болеутоляющих средств и стремление хоть как-то компенсировать угрожающий дефицит положительных эмоций толкают наших кинематографистов на экстраординарные поступки. Скажем, на то, чтобы «поступиться принципами» и реабилитировать такие ниспровергнутые постулаты соцреализма, как, например, «образ положительного героя». Или на худой конец вернуться к «теме доблестной советской милиции, стоящей на страже мирного труда»...

Фильм «Кровь за кровь» — попытка воскресить жанр застойного милицейского фильма применительно к новым временам демократии и пере-

«Кровь за кровь»
Сценарий А. Макарова. Режиссер Ю. Колчеев. Оператор Г. Беленький. Художник В. Кислых. Композитор В. Рубин. Звукооператор И. Урванцев. ХПТО «Одесса». 1991.

стройки и тем самым совершить невозможное: внушить чувство защищенности со стороны государства несчастному советскому человеку, потрясенному созерцанием картины вконец рухнувшей государственности.

Главный герой фильма — честный, положительный, обаятельный следователь — его играет популярный актер А. Фатюшин,— возвращается из отпуска и несмотря на бурный роман со случайной попутчицей с ходу включается в расследование дерзкого квартирного ограбления. Ограбили квартиру не какого-нибудь там нувориша-кооператора, а честного советского генерала, ветерана Отечественной войны. На первом месте в списке украденного — его боевые ордена, которые циничные преступники норовят толкнуть за границу.

Преступники все как на подбор — моральные уроды: тунеядцы, сутенеры и педики. Все, кроме главного, но о нем несколько позже. Моральное разложение в бандитской среде — групповое изнасилование подруги одного из грабителей своими же соратниками — оттеняется романтической линией любви следователя (он — вдовец и один воспитывает дочь) к прекрасной, интеллигентной попутчице, которую играет И. Алферова. Кульминационный пункт этой линии — большая постельная сцена при свечах, после чего герой заявляет, что это — на всю жизнь...

Расследование тем временем движется своим чередом. За пару дней герой раскручивает все обстоятельства дела, поначалу поставившего в тупик целое управление. Он выходит на преступников, перекупщиков краденого и главаря банды, которому, правда, удается бежать. Главарь оказывается своего рода жертвой режима: когда-то его исключили с филфака университета за политику, после чего, озлобившись, он встал на путь преступления. Поэтому наш следователь испытывает к нему гуманные чувства, несмотря даже на то, что, спасаясь от преследования, бандит совсем негуманно ранит его ножом.

В финале гуманизм героя доходит до жертвенности, и он без колебаний отдает свою кровь, чтобы сохранить жизнь этому самому бандиту, тяжело раненному во время завершения операции. Кровь за кровь!

Последний раз мне доводилось видеть нечто подобное в популярном некогда телесериале «Большая перемена», где учитель истории Нестор Петрович Северцев отдавал свою кровь злостному прогульщику, дабы тот смог наконец закончить вечернюю школу рабочей молодежи...

Однако авторы фильма не ограничились изложением данного бесхитростного сюжета. Их вдохновляла нелегкая задача реанимации жанра путем перевода его в новую — демократическую тональность. С этой целью действие картины приурочено к известным январским событиям в Вильнюсе и разворачивается на фоне охватившего массы всенародного возмущения. Бурлит митинговая стихия, перед нами то и дело проходят демонстрации «за» и демонстрации «против». Огромная толпа со знаменами Литвы волнуется на Манежной площади. Авторы щедро вставляют в картину огромные куски хроники, к которым подмонтированы игровые эпизоды, с тем чтобы внушить нам ощущение животрепещущей актуальности, почти репортажной достоверности.

Наш герой в этот трудный для страны час делает свой выбор в пользу демократии, вступая при этом в жестокий конфликт со своим партийным начальством, которое всячески пытается отстранить его от ведения дела. «Образ положительного героя» на наших глазах отделяется от неизменно сопутствовавшей ему прежде партийности. Происходит процесс своего рода «департизации» жанра при сохранении его глубинных эмоциональных основ. Перед нами попытка вернуть из небытия миф о сильном, своем, родном государстве, представленном умными, порядочными, демократически настроенными професионалами. О государстве, которое защитит, спасет и укроет от всех проблем,— старый патерналистский миф в новой демократической оболочке.

О, если бы это болеутоляющее искусство могло хоть както поднять дух советского человека! Но тщетно. Старого воробья на мякине не проведешь.

Н. Сириля

Простой советский супермен

В этой картине совмещено несовместимое: архаичная и идеологизированная мифология и стилистика современного космополитического боевика. «Любимчик», на мой взгляд,— типичный продукт «массового кино» периода отмирания отживших стереотипов и перехода к тотальной вестернизации киноискусства.

Завязка чисто советская. Киномиф, сложившийся в 30—40-е («Светлый путь», «Член правительства») и благополучно доживший до 80-х («Мой избранник», «Надежда и опора»), задействован и в «Любимчике»: обыкновенный (что очень важно!) сталевар Павел Дронов, непьющий, серьезный, авторитетный, становится кандидатом в народные депутаты от огромного завода.

Но тут-то и начинается мутация типичного героя про-

«Любимчик»
Сценарий и постановка Т. Печенкина. Оператор С. Лепехин. Художник Ю. Лапшин. Композитор А. Журавлев. Звукооператоры А. Шаргородский, С. Колотилов. ТО «Рапид». 1991.

изводственного фильма. Дронов — это уже не тот кинематографический пролетарий, образ которого обессмертил Н. Рыбников в «Высоте», «Весне на Заречной улице» и «Девчатах». Павел Дронов модно одет, знает культурное обхождение и влюблен не в «богатую невесту» и не в одну из «девчат», а, как нынче положено,— в проститутку. Досуг проводит не в клубе на танцах, а в спортзале, упорно занимаясь каратэ, собственную машину водит, как заправский каскадер. И смотрится он ничуть не хуже Чака Норриса или Брюса Виллиса — этих «крепких орешков» из полицейских боевиков!

В отличие от своих хрестоматийных кинопредшественников Дронов не борется с вредителями, саботажниками, лодырями, пьяницами, не ловит шпионов («Девушка с характером») и не перевоспитывает нерадивых коллег («Неподдающиеся»). Подобно героям западных «поларов», он бросает вызов всесильной мафии! А в остальном сохраняет типологическое сходство с братьями по классу: поступает исключительно по совести, ведет борьбу бескорыстно, не ради личной выгоды. Чтобы подчеркнуть благородство Дронова, П. Печенкин вводит в сюжет типичную для советского кино сцену совращения героя. Как когда-то белые заставляли Корчагина «отказаться от революции» или фашисты склоняли к предательству секретаря обкома, так теперь мафиози пытаются подкупить и сделать своим кандидата в народные депутаты.

Режиссер использует и распространенный советский миф о рабочей солидарности. Вспоминается «Дело Румянцева», где рабочие автопредприятия горой встали за попавшего в беду молодого шофера и заклеймили позором предателя. Вспоминается масса других фильмов, где — согласно марксистским постулатам — рабочие показывали себя как самый передовой класс и единым монолитом выступали за правое дело. И в «Любимчике»: с каким почтительным вниманием слушают в цехах выступление Дронова из заводской телестудии, как одобрительно кивают люди головами — «мол, свой парень, плоть от плоти, такой не подведет!» Сразу становится ясно: Дронов — это не какой-нибудь «одинокий волк», вовсе не далек он от народа.

Лучший друг — тоже рабочий и тоже каратист — предложит Павлу помощь в борьбе с организованной преступностью. Но развязка этой линии полностью решена по канонам западного кино: лучшего друга зверски убивают, чтобы дать урок Дронову — с мафией не шутят...

Решительно и властно врывается на экран динамичная стихия «крутого» боевика со всеми его традиционными элементами, позаимствованными из американо-франко-итальянских фильмов о гангстерах и полицейских. Дронов пытается найти убийцу друга, мафия же после угроз и шантажа в конце концов устраивает на него настоящую охоту, чтобы схватить и доставить на переговоры к своему «крестному отцу», который, как это теперь принято, по совместительству является чуть ли не главной заводской шишкой.

Детективный сюжет выстроен и воплощен на экране очень посредственно, что характерно для всего нашего пока еще ученически-любительского коммерческого кино. Эпизод охоты на Дронова на гигантской стройплощадке смотрится как малограмотно списанная цитата из «Крепкого орешка».

По ходу интриги, изложенной весьма невнятно, продолжают всплывать родимые пятна уходящей в небытие мифологии. Автор воскрешает еще один очень популярный в былые годы мотив: человек — хозяин страны, соль земли, образ-символ. Помните полузабытый шедевр «Наш общий друг», герой которого никак не нарадуется, окидывая заботливым хозяйским взглядом необозримые поля, засеянные кукурузой? Так и Дронов у Печенкина — хоть мускулы у него не слабее, чем у Сильвестра Сталлоне, это не мешает ему олицетворять миф о простом советском человеке — надежде и опоре, носителе народной мудрости, ума и опыта. Обо всей родной стране болит душа у будущего народного избранника...

Финал картины словно скалькирован с официозных лент 30—40-х годов, выполнявших идеологический заказ. Камера долго показывает здание казенной сталинско-брежневской архитектуры — скорее всего горсовет. Развевается красный флаг, звучит торжественная музыка, и мимо здания проезжает в машине «крепкий орешек» с депутатским мандатом — простой советский супермен Павел Дронов.

Я. Кучеров

Ананасы или смерть

Кинофильм «Линия смерти» актер и режиссер Всеволод Шиловский поставил во время вынужденного перерыва в ходе съемок двухсерийной картины «Блуждающие звезды». Совсем как в пресловутые годы застоя, когда актер и режиссер Никита Михалков в промежутке между двумя сериями «Обломова» снял «Пять вечеров», чтобы группа не простаивала. Обломовская рефлексия, витавшая над декорацией квартиры на Гороховой улице, перешла в ретроисторию об обманутой жизни и несбывшейся любви наших, как говорится, современников.

У Всеволода Шиловского тоже были производственные сложности — он искал спонсоров, которые бы обеспечили

«Линия смерти»
Сценарий В. Черняка, Л. Пискунова. Постановка В. Шиловского. Оператор В. Алисов. Композитор Г. Мовсесян. Звукооператор И. Замотаев. Акционерное киновидеообъединение. 1991.

зарубежные экспедиции. К сценам, снятым в павильонах, необходим был довесок живой натуры для стимуляции интереса — то ли зрителей к картине, то ли съемочной группы к работе.

Но это к слову. К тому, что синдром стимуляции интереса, витавший над трогательной музыкальной мелодрамой из прошлой жизни, вполне удачно перешел в криминальный триллер из жизни сегодняшней. Ибо тот набор острых сюжетных коллизий и модных фактур, которые предлагает фильм «Линия смерти», вполне обеспечивает (даже в теперешней унылой прокатной ситуации) реальный зрительский успех картине и, стало быть, столь же реальные коммерческие дивиденды ее создателям. Положение совершенно нормальное — особенно по новым временам, упразднившим Моральный Кодекс Строителя Коммунизма с его запретами на материальное обогащение. Это в прежние годы мы могли трепетно уличать вышеозначенного Михалкова во всевозможном заигрывании со зрителем; нынче же готовы подобные стремления столь же трепетно приветствовать. Впрочем, при одном условии: если эти игры знаменуют начало новой кинематографической эры, а не вызывают из краткого небытия призрак все того же Морального Кодекса. Увы, есть опасения, что Шиловскому он по-прежнему дорог.

А ведь поначалу ничто в картине не предвещает подвоха. Новой эры, правда, не предвещает тоже — в плане общей кинематографической культуры. Однако кадр, прямолинейный и одномерный, здесь сделан красиво, в соответствии с запросами небезызвестной мадам Мезальянсовой. Ко всякого рода красивостям располагает сам материал сюжета из жизни правительственной мафии, современных «деловых», а также проституток и наемных убийц. Зловещий крестный отец в исполнении артиста Смоктуновского ест лангусты, сидя за персональным столиком в «Национале»; теневой бизнесмен-партократ, он же сутенер, в лице Аристарха Ливанова и иже с ним народный депутат восточной национальности резвятся с девочками в высокопоставленной сауне; насквозь зашантажированные сутенером стареющие путаны, в ролях которых выступают Светлана Тома, Татьяна Догилева и Лариса Удовиченко,— проводят досуг на лыжных трассах, в массажных кабинетах и на необъятных территориях квартир в московских высотных домах.

Наконец, главный герой, наемный убийца, он же художник по стеклу в исполнении самого Всеволода Шиловского, в свободное от двух основных работ время блистает на собственных вернисажах и имеет романтическую связь с таинственно-роскошной женщиной (Вероника Изотова). Эта связь проходит на фоне столь же роскошных гастрономических подробностей, заснятых в дорогих ресторанах, а также в основательно-интеллигентном интерьере квартиры героя. Причем таковые подробности, помимо декоративных, носят еще и серьезные драматургические функции. Во-первых, они самым непредсказуемым образом изобличают коварство возлюбленной; однако оставим эту сюжетную тайну в покое. Перейдем к тайне главной — так сказать, социально-мифологической. Дело в том, что в ходе центрального монолога героя выясняется следующее: он, оказывается, с детства ненавидит разных стяжателей-начальников. Ненавидит, потому что мальчиком в блокадном Ленинграде наблюдал, как в некий правительственный бункер по темным ледяным улицам везли... ананасы. И теперь, вооружившись профессиональным мастерством человекоистребления, мстит за давнее, опять-таки гастрономическое потрясение. И теневого бизнесмена, не угодившего высоким хозяевам, убивает как бы не за деньги, весьма щедро этими хозяевами выплачиваемые, а — за идею. И за идею тут же берет кругленькие суммы с проституток, которых избавляет от надоевшего сутенера.

Все-таки велик и могуч социалистический реализм, отец производственной драмы! Здесь если проститутка — то обязательно жертва социальных обстоятельств, а не добровольная жрица любви. Если убийца — то непременно Робин Гуд, новоявленный Деточкин со склянкой яда, а не просто омерзительный некрофил. Впрочем, последняя характеристика в игре артиста Шиловского явно преобладает, тем самым обнаруживая всю несостоятельность Морального Кодекса Шиловского-режиссера.

Анна Кагарлицкая

Кулак сильнее закона

Вот среднеазиатский вариант перестроечного боевика про мафию.

Мафия, конечно же, всесильна, жестока и неуязвима; она легко уходит от преследования, бестрепетно уничтожая своих засветившихся сторонников, и творит беззакония практически безнаказанно. Восточный колорит присутствует главным образом в изображении красивой мафиозной жизни, которая демонстрируется в картине с размахом, не свойственным нашему уме-

ренному темпераменту: особняки с мраморными стенами, пиры на сто человек, подпольные бордели, гурии, танец живота и так далее...

Сам же фильм интересен как некий промежуточный этап в эволюции жанра. Здесь в ослабленном, остаточном виде еще присутствует традиционная для перестроечного кино коллизия — честный следователь безуспешно преследует мафию на фоне глобальной коррупции. Однако все оперативно-следственные действия, предпринимаемые милицией, до такой степени бездарны и непрофессиональны, что эта сюжетная линия начисто лишается какой бы то ни было остроты.

Впрочем, в фильме есть другой сюжет, исполненный несравнимо большего драматизма: роковой любовный треугольник, драки, погони, убийство поневоле — то самое, вынесенное в заглавие, побег из следственного изолятора, захват и передача заложницы... В центре всех этих событий — благородный супермен, боксер, ударом кулака невзначай убивающий бандита, посягнувшего на честь девушки. Никакого отношения к расследованию и преследованию мафии этот герой не имеет, на месте событий всегда оказывается случайно, однако походя и с легкостью он делает то, что совершенно неспособна сделать милиция: спасает девушку, выводит из строя одного из главных мафиози прямо на месте преступления, находит чемодан с деньгами, который тщетно пытаются обнаружить как преступники, так и представители закона. Его кулаки — единственная сила, восстанавливающая нечто похожее на справедливость в этом мире, почти уже совсем эмансипировавшемся от таких понятий, как закон, право и тому подобное.

Две жанровые модели — фильм про милицию и мафию и фильм про супермена-одиночку — накладываются здесь друг на друга, не вступая в какое бы то ни было осмысленное взаимодействие, но отражая при этом довольно любопытное состояние сознания. Сознания, уже освобождающегося от идеи государства как силы, от которой зависит все в человеческой жизни, и принимающего как данность то внезаконное состояние социума, где жажда власти, денег и «красивой жизни» и, с другой стороны, стремление к правде и справедливости, вступая в конфликт, выясняют свои отношения предельно просто: при помощи кулаков и накачанных мускулов.

Н. Сиривля

«Убийца поневоле».
Автор сценария и режиссер М. Баймухамедов. Оператор Д. Абдуллаев. Художник А. Шамзини. Композитор И. Димов. Звукооператор А. Кумранов. ГПТО «Узбекфильм». 1990.

Для всех или для избранных?

Есть: детективная фабула с таинственным убийством, насыщенный информацией изобразительный ряд, галерея психологических типов a la Достоевский, замечательные актерские работы и, разумеется, саспенс — напряженное ожидание развязки, без которого нет триллера. И ни слова о перестройке, о мафии, о Горбачеве и других «прорабах».

Наконец-то я чувствовала себя полноценным кинозрителем: бескорыстно наблюдала за персонажами Зинаиды Шарко, Сергея Бехтерева, Льва Борисова, испытывала детский ужас от громыхания чего-то железного, замирала при виде стайера в красных беговых доспехах, что появлялся в кадре как волнующий знак другой жизни, нигде не пересекающейся с миром ленинградской коммуналки, затерянной в петербургских дворах-колодцах.

Режиссеру удалось сделать сильно действующим аттракционом — на американский манер — весь набор советской коммунальной чернухи, используемой чаще всего как документ социального обличительства. У Светозарова скрежет лифта на лестничной площадке, тусклая лампочка общего пользования, облупившаяся лепнина потолка и душное пространство полутемного коридора работают примерно так же, как в реальной действительности: со страшной силой давят на психику зрителя. Соответственно, персонажи фильма от дворника и стрелка ВОХРа до алкаша-писателя, все они — жертвы коммунального ада, давно превратившегося в криминогенную среду, порождающую потенциальных преступников и убийц. Недаром композиция фильма построена так, что в круг подозреваемых в убийстве постепенно вовлекаются все жители квартиры. Убить мог каждый. И убить могли каждого.

Стихия жанра, однако, пересиливает социальные обертоны, неизбежные при таком режиссерском внимании к бытовому правдоподобию. Маниакальная одержимость убийством, овладевшая главным героем фильма, сыграна Сергеем Бехтеревым откровенно по Фрейду. А весь сюжет «Арифметики убийства» пре-

«Арифметика убийства». По мотивам повести М. Попова «Давай поговорим».
Сценарий М. Попова, Д. Светозарова. Постановка Д. Светозарова. Оператор С. Астахов. Художник Е. Жукова. Музыка группы «Машина времени». Звукооператор К. Зарин. Студия «Панорама». 1991.

тендует еще и на дальнее родство с «Преступлением и наказанием», на что указывает литературная игра с именами персонажей.

Литературные аллюзии, рефлексия главного героя и стильность изобразительного ряда делают «Арифметику убийства» штучным фильмом, что создаст ему дополнительные трудности в прокате. Для кого он — «для всех» или «для избранных»?

Е. С.

...Но зачем?

Фильм снят в 1990 году, но вполне мог бы сойти за хорошо сохранившийся бесстильный образец десятилетней, а то и двадцатилетней давности. Это кинофильм. Но к кино он имеет отношение лишь технологическое — сюжет разыгран актерами, снят камерой на пленку, которую крутить и смотреть можно только в кинотеатре. Последний глагол, впрочем вновь упирается в известный своим коварством, разделительный союз: смотреть можно, но — зачем?

Первый вариант ответа.

Чтобы испытать несмертельное нервное напряжение, поволноваться за исход борьбы между хорошими и плохими персонажами, сдаться во власть саспенса — словом, все мы знаем, для чего потянутся на фильм те, кто, поверив названию, купит билет на триллер.

Этот доверчивый зритель сразу же получит отпор. Стоячая интрига, нежанровый ритм, да что там говорить — протагонист, молодой следователь, и сами авторы ни секунды не сомневаются, что подозреваемый Варенцов, один из пятерых школьников, собравшихся на пирушку в лесу, никакого отношения к убийству, что произошло где-то рядом, не имеет. Кто убил — им вообще совершенно неинтересно, не о том речь, совсем не о том. Они, авторы, поначалу даже пеняют поклонникам детективов: стыдно, мол, ждать крутых виражей интриги, погонь и перестрелок, головокружительных жанровых качелей — когда то одни наверх взлетают, то другие, то зло, то добро.

Обманутый в своих ожиданиях зритель, к тому же пристыженный,— не очень добрый зритель. Он даже настолько не добрый, что злорадно накидывается на те мелочи, которые в другом случае легко простил бы. Характеры героев, замечает этот уязвленный, обороняющийся от авторов зритель, психологически едва намечены, зато навязчиво социологизированные коллизии так вяло прописаны, что каждый эпизод приходится резюмировать словами; актеры жмут на штампы и тому подобное.

К тому же история явно распадается на две части, рассказанные совсем по-разному. Где-то в середине авторы вдруг спохватываются и кидаются делать обещанный детектив. Появляется быт, фон, среда и подробности подготовки к новому убийству: на сей раз в жертвы намечен несимпатичный спекулянт и ловчила. Зритель опять обижен: если детектив обещали — сделайте нам страшно и волнительно, и чтоб мы переживали за исход поединка, если пригласили на социальную драму — дайте шанс испытать беспокойство за судьбу человека, который страдает под стопудовой плитой нашей невыносимой жизни. Но у авторов как-то так получается, что «погребенный» — сам по себе, а события фильма — сами по себе; судьбы, проще говоря, биографии героев рассказываются словно бы отдельно, на полях сюжета, в отрыве от сюжетных перипетий.

К моменту жанрового слома публика только-только успела врубиться в проблематику производственной жизни обаятельного и бескомпромиссного следователя. Герой Андрея Ташкова — единственный, на кого хочется смотреть из зрительного зала. И тут вдруг выясняется, что от хорошего работника и честного человека — один вред. Потому что из-за его стремления к правде и истине невинно осужденному, а потом освобожденному Варенцову стало только хуже: городские власти и жители городка дружно его травят, а подлинный убийца так и не найден. Следователю что́ — он не местный, человек со стороны. В общем, начинаются вариации на щекотливую тему антиномичности отношений Истины и Добра, бесстрашно легитимированную (в неподходящее для этого время) фильмом «Остановился поезд». Вот здесь, в этих намеках, едва пробивающихся из-под завалов сюжета, в робких сигналах, уловимых лишь благодаря сходству периферийной коллизии «Убийства» с классической смысловой моделью Миндадзе — Абдрашитова,— здесь-то и пробивается возможность получить несколько более удовлетворительный второй вариант ответа на обидный для авторов вопрос: «Зачем смотреть «Убийство на Монастырских прудах»?

В чем причина неудачи непошлого и во многом перспективного замысла? Может, в том, что один жанр, на середине брошенный, не дал развернуться другому, столь же несмело заявленному? То ли фильм замахнулся на соединение несоединимого, то ли, наоборот, нельзя разбегаться в разные стороны на полпути.

Вот он, ощутимый вред от постоянного общения с плоским кинематографом: трюизмы и поучения так и просятся на бумагу, особенно в финале.

«Убийство на Монастырских прудах».

Сценарий И. Агеева. Постановка И. Хамраева. Оператор В. Брыкин. Художник М. Каплан. Композитор В. Кисин. Звукооператор Г. Лукина. Студия «Петрополь» киноассоциации «Ленфильм». 1990.

Андрей Шемякин

Летопись или свидетельство?

> Есть в «Эннеадах» раздел, посвященный выяснению природы времени и гласящий, что, как известно, прообразом и архетипом времени служит вечность, а посему вначале следует разобраться с ней. Стоит лишь принять эту предпосылку (чего требует ее совершеннейшая искренность), как исчезнет малейшая надежда, что мы с ее автором найдем общий язык. Время — трудный, важный, быть может, первостепенный вопрос, с точки зрения метафизика — главный; а вечность для нас — нечто вроде игры или тайной надежды.
>
> *Хорхе Луис Борхес, «История вечности»*

Ну вот оборвалась Вечность советской истории, и сразу без перехода мы обнаружили себя в Конце Времен, в финале Большого Пути, Бесконечном Тупике или «грешной дыре» (Пушкин) — кому как угодно. Но факт: реальный историзм, возникший в нашем кино где-то на рубеже 80-х и связанный с именами В. Рыбарева, М. Соосаара и прежде всего — А. Германа[1], нынче подвергается серьезным испытаниям, чтобы не сказать крепче — какая может быть история в пространстве Утопии? Мол, нынешнее «прозрение» пока мало чего стоит, ибо накрепко связано с политическим утопизмом,— иррациональной верой в принципиальную возможность воплощения Царства Божьего на земле, ну, не здесь, так на Западе или на Востоке, где-нибудь в Японии или Сингапуре. Плоды работы исторического сознания, изжившего романтизм 60-х и вызревшего в безвременье 70-х, начальный период осмысления свершившейся и свершающейся трагедии нынче отвергнуты, ибо заподозрены в прагматическом целеполагании, родственном марксистскому оправданию насилия во имя общего блага.

Ужас повторяемости всего и вся в нашей истории — вот импульс нынешних размышлений о ней, и это значит, что размышления, то есть интеллектуальной честности и личного бесстрашия,— нет, а есть общий вопль или индивидуальный трагический стоицизм, но нет желания понять и только потом, если получится, «извлечь уроки».

Алексей Герман и Светлана Кармалита работали над сценарием «Гибель Отрара» в начале 80-х, а предисловие к нему писали в момент публикации, в начале 90-х[2], и разница между моралью и басней тут очевидна. Явление богаче закона, а текст — концепции или идеи; тезис, который может извлечь художник из собственного творения, беднее творения. Однако горькие слова авторов: «История молчит, но если бы мы услышали в подробностях ее голоса, стало бы ясно, что все возвращается «на круги своя». Впрочем, мы убеждаемся, что это никого ничему не учит»[3] — обращены к нам, и

[1] См. об этом статью Е. Стишовой в «Дружбе народов» (1986, № 2) и исследование Л. Карахана «Происхождение» («Искусство кино», 1988, № 1, 2).

«Гибель Отрара»
Авторы сценария А. Герман, С. Кармалита. Режиссер А. Амиркулов. Оператор С. Койгушаков. Художники У. Шманов, А. Рокин. Композитор К. Шильгебаев. Звукооператоры О. Вагина, А. Байгарин, при участии Г. Укатаевой.
«Казахфильм». 1991.

[2] См.: «Искусство кино», 1990, № 1.

[3] Там же.

именно выраженный в них разумный скепсис кажется создателям сценария важным сейчас — что же, его отвергнуть?

Я допускаю, что будь «Гибель Отрара» поставлена раньше, в ней было бы заметнее согласие или спор со сценаристом (или А. Германа — с самим собой, ежели бы сам ставил), но то, что получилось у казахского режиссера Ардака Амиркулова, вышло както по касательной к германовской задаче, и сие — просто данность. Горечь, скепсис, невозможность предупредить катастрофу задним числом, бессилие предупреждающих — и бездна на месте высшей мудрости, прозревающей закономерность там, где виделась (и была) бездна, нежелание уступать человека закономерности — эти черты трагического гуманизма Германа в фильме сохранены, но — на периферии действия, как что-то, что можно принять к сведению, уважительно и спокойно. Сейчас подобные сдвиги смыслов принято объяснять разницей в ментальности. И, вероятно, возможен плодотворный взгляд на фильм с точки зрения историка-востоковеда, поверяющего фильм и сценарий косвенными свидетельствами о реальной истории, не очень интересуясь тем, как они «работают» на ту или иную идеологему. В этом случае историку современных идей, выраженных посредством кинематографа, лучше отойти в сторону. Но жалко: в «Гибели Отрара», помимо всех аллюзий, есть пусть трудноуловимый, но относительно свежий взгляд на человека в потоке истории. Тем, в частности, и интересен фильм.

Но не только этим. Казахское кино, явившее заинтересованным наблюдателям образ надежды — не пафосом лент, но самим фактом осмысленного существования на фоне всеобщего раздрая, входит нынче в силу и обращается к масштабным проектам. Имеет ли к этому отношение рынок — не знаю, но то, что учитывается рынок идей и концепций — точно. Ибо отталкивается Амиркулов от «Андрея Рублева» А. Тарковского — цитируя, заимствуя, проводя образные параллели, а отчасти и споря. Ведь финал «Рублева» не разрешает вопроса о смысле бытия человека (в данном случае — художника) в мире тотального насилия, притворившемся Историей, — он прямиком выводит нас в эстетическую утопию, в которую претворена утопия социальная. Воистину — шестидесятническая вера, еще не осложненная культурной рефлексией и не знающая о тяжести последних вопросов, наследуемых вместе с заново обретаемой русской традицией правдоискательства, а в данном случае — исторического смысла, некоей утешительной гарантии типа «все было не напрасно». Космос Красоты возникал вопреки реальности, но все-таки возникал. Чудом. Больше взять его было неоткуда. Сегодня Амиркулов его и не ищет. Этот, «европейский», вопрос — среди отложенных. Так обстоит дело с полюсом Смысла, он же — полюс Космоса. Но и на другой полюс — точку зрения личности, заведомо затерянной в хаосе событий и освободившейся от него ценой утраты самой возможности бытия в этом мире «на последнем берегу» (примеров много, сошлюсь хоть бы и на «Посетителя музея» К. Лопушанского),— Амиркулов не опирается. Он каким-то образом оказывается вне причинно-следственной связи, задавшей моральный императив тем, кто на самом-то деле взыскует онтологического смысла исторического бытия. Не история как духовно-практический процесс, арена действия субстанциальных сил интересует режиссера, а собственно мир, универсум, мгновенно реагирующий на любые действия, поступки и даже помышления и, стало быть, опасно зависящий от каждого человека — ежесекундно рискующего, меняющего личины,— «не пророка, а угадчика» (Пушкин), пусть и угадывается не собственная судьба и не судьба мира, а промысел Аллаха относительно того и другого. Нет гарантий — есть проблема. Нет закономерности — есть тайна. Мир не плох и не хорош, он — безразличен к тебе. А вот ты можешь быть всяким, и опять-таки это не откроет жизненного удела, все может измениться в одну секунду, и как угадать, когда вмешиваться, а когда — нет, когда спасаться, а когда — уповать на милость Всевышнего.

Это все не отвлеченные рассуждения, они непосредственно реализованы именно в ритме повествования, где ключевой ход — рваная ткань действия с зияющими пустотами мотивировок, и едва ли не исчерпывающее объяснение происходящего в диалогах, а чаще — монологах героев, причем прямо в кадре. И это не комментарий, а информация — что произошло. Будто смотришь нео- неоклассицистскую пьесу, а не современный фильм, насыщенный событиями, весьма динамичный (и здорово затянутый в конце).

Тема фильма заявлена в заглавии. Речь идет о гибели города — и государства. Так было в сценарии, так и в картине. Почему погибли — вопрос из Германа. И ответ подсказан ходом действия: не могли не погибнуть, ибо поздно был услышан — да и услы-

шан ли? — глас бывалого человека. Ему не верят, пытают на столбе, потом хотят использовать в интригах большой политики. Его правда никому не нужна, и она стоит ему жизни. Надо солгать — советуют ему. Объяви себя тем, кем тебя хотят видеть,— шпионом Багдада. И ты возвысишься. Человек — ничто, песчинка в «буре, которая покроет весь мир». Но внуши себе, что ты — «стрела Аллаха», и дело пойдет, удастся удрать из ловушки, какой стал родной город Отрар, и ты отправишься к Чингисхану — не то шпионом, не то разведчиком.

Ардака Амиркулова как раз и занимает именно калейдоскоп событий, перемена декораций на театре истории, происходящая благодаря главному герою. Легко судить время с точки зрения вечности. А если наоборот? Вечность тогда открывается как

еще незаполненная «пустота». Внезапно схватили, внезапно освободили, и любой исполненный смысла жест — например, избавить от страданий несчастного — лишь дерзость, ибо кто знает, как сложилась бы его судьба, не вмешайся наш герой с жестокостью его милосердия?

Время, таким образом, дано в самой системе событий, течении повествования, то замедляющемся, то вновь стремительном, в фактуре, менее всего зрелищной, почти никогда специально не обыгрываемой и часто отделяемой от зрителя бесконечной пеленой дождя, как отделяет сцену от зрительного зала рампа. Изобразительная материя фильма текуча, но события видятся довольно отчетливо — сквозь туман, дождь, дым. А чтобы мы не забыли об условности кинореальности, нас — без всякой видимой логики — временами «переключают» из вирированного изображения в цвет, и, как правило, это — «остановленное мгновение» созерцания, секундная медитация посреди обвала истории.

Разумеется, конкретный смысл сюжета важен. Есть город Отрар. По мнению его обитателей,— великий город, центр могущественного государства. Но то, что мы видим,— это прежде всего контраст между пустым пространством дворцовых помещений и теснотой, скученностью улиц и площадей города и людей на них,— ни разу камера не поднимается ввысь. Когда же герой вырывается в степь, оператор берет свое, ловя в объектив скачущих всадников на максимальном от них отдалении. То есть не величие в данном случае важно, а то, что оно для кого-то — житейская реальность, быт, и другого — не дано.

Далее есть дата — начало XIII века, и есть ситуация — этому городу-форпосту мусульманской цивилизации и всему хорезмскому ханству, где правит свирепый диктатор — Мухаммедшах (он и отдал приказ подвесить героя на столбе, надеясь выпытать подлинную правду),— этому городу грозит нападение войск Чингисхана. Властитель Отрара, Каирхан, должен бы убедить Мухаммедшаха ударить первым, смести дерзкого кочевника с лица земли и тем упрочить свое могущество. Но Каирхана держат в отдалении, да и врага ищут (и сотворяют), ссылаясь на Багдад. Там — традиционная угроза. И с этой слепотой ничего не сделаешь.

В этой достаточно конкретной ситуации выявляются, однако, фундаментальные парадигмы поведения персонажей. Например, главный герой — Унжу, кипчак-кочевник. Кто он такой? Титр первой серии гласит: лазутчик. Но герой «прикипает» к городу Отрару, вдали от него кореет, дичает, начинает пить (впрочем, это лишь обозначено в фильме) и пытается по-человечески помочь Каирхану. И однако он с легкостью уходит к Чингисхану. Брошенного намека на «беспочвенность», то есть на то, что его родина высоко в горах, где говорят по-китайски, да так, что китаец-переводчик ничего не может понять, из-за чего Унжу и оказывается на столбе — этого намека явно недостаточно. Удовлетворимся тем, что из всех возможных ролей он выбирает роль воина. Мы ведь не видим процесс внутренней эволюции персонажа, который решил стать на сторону вполне, как выяснилось, безнадежного дела. В фильме реализована лишь чисто сценическая, театральная метафора — Унжу меняет лицо, но когда он с караваном торговцев — разведчиков Чингисхана — входит в Ортрар, его сразу же опознает девочка — маленькая начинающая пророчица. И вот в этом, «вражьем», облике — ему поверили. Ну не «свой среди чужих, чужой среди своих»? Но и для Чингисхана он не свой.

А вот и другой вариант поведения — купец Ялвач. Фактически он — шпион, но готов служить каждому, и потому — всем полезен. Кто больше даст — тот и хозяин. А остальным приходится утешаться — похищать детей Ялвача и пытать его помощников, а самому ему ставить на лоб «вернительное клеймо» Чингисхана, предохраняющее от опасностей. И все равно в нужный момент Ялвач будет выступать переводчиком и глашатаем воли Чингисхана, и догадаетесь ли вы, как он сам относится к происходящему? Ни в коем случае. Это тень, без которой не обойтись. Посредник между сильными мира сего. Не открывающий тайну, а ее скрывающий, и потому у него есть шанс — выжить.

Точно так же и свирепый Мухаммедшах, и более «либеральный» Каирхан являют собой два типа реакции на происходящее, точнее, на предупреждения, на слова. Один словам не верит, а уж под пыткой в принципе кто угодно скажет что угодно. Зато верный способ, надежный. И — бесполезный. Доказано историей, что новой, что древней, и тут уже и впрямь урок — не впрок. Второй же и слышит, и не слышит. Он выступает один, вняв предупреждениям кипчака, и даже извиняется перед ним за недоверчивость и надеется, что его поддержат войска Мухаммедшаха. Но непонимание — фатально. Проходящий через всю картину

мотив разрешается финальной кодой: в истории решают не только действия, но и истолкования этих действий, и именно тот, у кого монопольное право на истолкования, завоеванное абсолютным насилием, тот владеет временем — прошлым, настоящим и будущим, так что только будущие поколения узнают «правду» — и из одних уст получат одну точку зрения — окончательную и обжалованию не подлежащую.

Вот мы и дома, в своем времени. Какая вторая тема властно вытесняет первую — тему тщетного предупреждения и фатальных обстоятельств, обусловивших неуспех любых попыток спасти то, что обречено, тему глухоты к ходу истории и слепого героизма, по-своему отвечающего на этот уход? Откуда приходит «историческая перспектива»?

От Чингисхана. Здесь, в непосредственном сопряжении времени фильма с «текущим моментом», становится ясно, что историзм ленты в ее проблематичности по отношению к будущему. Кто приходит на место самоуверенных глупцов, воображающих, что они владеют миром, и бессильных гуманистов, коим остается вынести свой долг до конца? Чья правда торжествует в истории, по крайней мере до поры до времени? А приходит тот, кто знает, как надо управлять историей. Ибо история на самом деле — набор людских мнений, их лишь надо подчинить какому-нибудь тезису, ищущему оправдание вне личности,— в том смысле, что личность из истории просто устраняется, остаются лишь «закономерности». И заодно — уничтожить всех свидетелей истины на двадцать поколений вперед, чтобы остальные знали бы только его, Чингисхана, правду, и даже оправдывались бы, исходя из заданных им же параметров — исходной низости человека.

Болот Бейшеналиев играет потрясающе. Он, кстати, непосредственно связывает «Гибель Отрара» с «Андреем Рублевым» (плюс кадры-отсылки, кадры — аналогии, подчеркивающие повторяемость образов насилия, но тут неожиданно против режиссерской воли вылезает ученичество в буквальном смысле — жаль), где сыграл предводителя татарских войск, которых свои, русские, впустили на землю предков, борясь за власть. Здесь же принципиально оставлены неясности в том, что мы видим — в смысле отбора исторических фактов, складывающихся в гипотезу. Так, толком не понимаешь, действительно ли открыл ворота Отрара кочевникам некий старик или кто-то другой, а наградили этого — по ошибке? Неважно. Пока. Для современников. Да и сам Чингисхан с его циническими монологами в финале о будущей правоте своей в истории, когда его оправдают окончательно расчеловеченные потомки,— он то является зрительскому взору сначала в отражениях в луже, полированном камне пола, затем со спины и лишь потом, почти втыкаясь головой в камеру, впяливает в зрителя раскосые глаза свои. Нет, никогда не понять смысла истории, если стать на точку зрения победившей силы. Пусть она победила временно, но сама-то полагает, что — навечно! На то и сила.

Тут и закрадывается в голову мысль-объяснение параллельности фильма Амиркулова сценарию Германа и — при всех отсылках — «Андрею Рублеву» Тарковского. Дело в том, что и Тарковский, и Герман искали возможности человеческого, гуманистического взгляда на историю, отказываясь от идеи победы над ней и отчетливо осознавая, что победа в истории есть выход из нее — в вечность. Тарковский и выходит — в нетленное искусство и неравнодушную красоту Природы, бытия в Божьем, преображенном, во всяком случае, просветленном с помощью искусства мире. Герман же, задумавшись об историческом субъекте, приходит к самоотрицанию этого субъекта в ходе истории — в «Лапшине». Знаменитая сцена с мотоциклом, бегущим по пустоши, по пустыне, едва ли не библейской, под рев «пламенного мотора» и уверений, что «мы еще будет гулять в том саду», ясно о том свидетельствует. Но человеческий взгляд на историю, завершившуюся победой тоталитарной власти (то есть власти, оторвавшейся от носителей), таит в себе и огромную опасность аберрации зрения. Заключается она в том, что мы ищем человеческое в ней, а не в себе, ее наделяем способностью к милосердию, тем самым фактически оправдывая беззакония и воображая, будто речь идет об авторитарной — то есть жесткой, даже деспотической, но не бессмысленной, не уничтожающей свой объект и все его проявления власти. Причем в отличие от отрарских деспотов Чингисхан «все понимает» — в смысле видит человека насквозь и знает, как из него сделать послушного воина: бежал один — казнить десяток ни в чем не повинных людей. Нагрузить индивида коллективной виной — и растоптать его личную ответственность, заставив раствориться в общем жертвоприношении и заменив страх смерти (страх утраты какой-никакой, а собственной жизни) животным ужасом барана,

которого ведут на убой. Но и тут «философия»: умереть на его языке — значит «познать Вечность».

Вот он этому и способствует, помогая и врагам, и ослушникам уйти в мир иной. Это — внечеловечность. И ответ на спор «Востока» и «Запада» — в смене точек отсчета. «Запад» алчет абсолютного блага — в Вечности, переживая историю как «зло». Именно саму историю, заведомо устремленную «вперед» (вариант XIX века). Вариант века XX: блага нет, ибо утерян смысл прогресса, утеряны его гарантии. Человек может выбрать либо «потерянность» в истории, либо пребывание вне ее — в пространстве мифа. Мы выбрали второе.

О, я прекрасно понимаю, какая реакция последует за этим «мы выбрали». Уж не социализм ли? Нет, не социализм — вообще не общественно-политический строй. Мы выбрали утопию, думая, что выбираем направление «поступательного хода истории», а не что-либо иное. И от имени истории оправдали насилие. А ведь оправдание насилия и победы в веках — это и есть кредо Чингисхана.

Нет, в фильме Ардака Амиркулова чего-чего, а жалости нет. Но я это принимаю, ибо жестокости в нем нет тоже. Хотя показаны очень страшные вещи: отрезают язык, дерзнувший произнести слово сомнения в великой силе Аллаха,— поскольку рухнула мечеть; заливают лицо горячим серебром, убивают много раз, многих — и по-разному. Но камера специально не всматривается в это действие. Как будто интонация свидетельства постепенно уходит из картины, и остается одна лишь летопись, хроника, где совершается в сущности одно и то же, но это не повод для скепсиса, ибо в одно и то же время совершается тысяча разных событий, и откуда нам знать, что к чему приведет? Только насилие неизменно ведет к насилию и — в перспективе — к победе точки зрения завоевателей, узурпаторов самого смысла истории. Ведь не в истории дело, а в мире. «Все во всем». В мире кто-то рождается и умирает, кто-то гибнет на столбе, а кого-то в этот же момент со столба снимают — еще живого.

Кто же даст истину, если идея добра кажется попранной?

Может, истину о мире даст религия? И, надо надеяться, смягчит ужасы войны всех против всех?

Куда там! Сколь ироничен Чингисхан, говоря о двух мусульманах, в равной мере готовых служить власти и требовать, чтобы она уничтожила конкурента! И это, разумеется, относится не только к мусульманам.

Он уничтожит и детей побежденных, и знание о трагедии передать тоже некому.

Остается одно: книги. Свитки. Летопись, сохраняемая в тайне: младшего писца убивают, старший замуровывает себя сам. То, что было — было. Но дойдет ли до нас?

Шаткая надежда. Сколь далека она от победительной веры в жизненную силу культуры, точнее, творчества, которую исповедовал Тарковский! Но то, что она появилась,— уже симптом возобновления работы исторической мысли. Еще не историософской — глобальным схемам, как позитивным, так и негативным, выражено недоверие, за безличными закономерностями открывается направленность воли отдельных личностей. Но — кроме детерминизма — у нас нет философии сущего, одна лишь философия должного — а здесь мы попадаем в поле воздействия нравственной философии, допустим, Л. Н. Толстого, обращенной к индивидууму, живущему по законам роя и им же судимому. Но очередное проклятие очередного «Наполеона» нынче не спасет. Либо вы постулируете необходимость — и пожинаете ад благих намерений, либо — свободу, и тогда вместо «родовой» травмы исторической неудачи вы получаете право искать смысл не на входе, а на выходе из Утопии.

В фильме Ардака Амиркулова можно увидеть лишь обещание возможности подобного поиска. И слишком много «но». И «но» все же разгадка пружин человеческих поступков,— это еще только проба сил, отложенный вопрос о вероятности поворота от «священной истории» сущностей к непредсказуемой истории людей. Хватит ли сил рискнуть? Дождемся, наконец, и ответа.

Ардак Амиркулов:

«Я — человек сомневающийся...»

Интервью с режиссером фильма «Гибель Отрара» Ардаком Амиркуловым ведет киновед Гульнара Абикеева

Гульнара Абикеева. Для меня картина «Гибель Отрара» достаточно отчетливо делится на две части: первая серия решена, на мой взгляд, в европейской традиции, как это и было заложено в сценарии С. Кармалиты и А. Германа. Главное здесь — взаимоотношения личности и истории. Герой ее — кипчак по имени Унжу — проходит через перипетии истории, являясь очевидцем и участником событий, но не как историческое лицо, а как протагонист автора. Вторая серия — это история, написанная, если можно так выразиться, в восточном духе. То есть в центре ее стоит не отдельная личность, а некий мировой порядок, отстаиваемый и защищаемый коронованными особами. Сюжет читается как трагедия не просто воина, а властителя, наместника города Отрар по имени Каирхан. Соответственно гибель Каирхана соотносится с гибелью Отрара. Таким образом, здесь торжествует совершенно иной принцип подхода к истории. Эпилог же картины стремится примирить эти два начала.

Ардак Амиркулов. Возможно. В первой серии Каирхан и не мог быть главной фигурой. Здесь нужен был человек, который вступает в соприкосновение со всеми персонажами исторической драмы. Унжу встречается и с Мухаммедшахом, и с Таркен-Хатун, более того, раньше он служил в войсках Чингисхана. Короче говоря, здесь нужна была объективная точка зрения. А то, что впоследствии на первый план выходит Каирхан, тоже не совсем верно. Этот момент просто несколько акцентирован в самом финале, когда Каирхан плачет по своему народу, видя, как дерутся между собой два ученых старика. Честно говоря, в этой сцене я хотел выразить свою боль и за нас, казахов. Древний Отрар был колыбелью нашей цивилизации, а из руин прошлых эпох мы не выкарабкались до сих пор.

Г. Абикеева. В последних эпизодах с Каирханом звучит казахская народная песня. Не только в ее словах, но и в звуке домбры, в мелодических интонациях есть нечто такое, что невозможно передать каким-либо другим способом. Ведь вся мудрость и философия нашего народа находит свое выражение в песнях.

А. Амиркулов. Да. Песня называется «Ойлан, балам», «Послушай и помни, сын мой»: «Жизнь коротка,— говорится в ней,— и нет человека, который бы насытился этой жизнью. Но в мире есть вещи, которые предавать нельзя». Другими словами: жизнь не стоит того, чтобы идти на грех предательства, ведь все мы не вечны. Для меня лично смысл этой песни перекликается с диалогом Конфуция и Лао-цзы из «Учения о середине». Лао-цзы говорит: «В жизни изменениям нет конца. Хотим мы того или не хотим, день сменяется ночью, хотим мы того или не хотим, на смену зиме приходит весна, на смену весне — лето и так далее. Хотим мы того или не хотим, но мы умрем. Но если им (изменениям) нет конца, то что меня может сильно обрадовать или огорчить?» Смысл, может быть, парадоксальный, но здесь есть емкость и точность высказывания.

Г. Абикеева. Откровенно говоря, первый просмотр «Гибели Отрара» меня несколько разочаровал. Объясню, почему. Сценарий, написанный замечательными кинематографистами, представляет собой самостоятельное художественное произведение. В нем есть кульминационные сцены, которые в фильме исполнены, на мой взгляд, слабее. К примеру, тот эпизод, когда Унжу с приятелем отправляются к Мухаммедшаху за подмогой. Взобравшись на черную гору, они вдруг обнаруживают, что в очертаниях города Отрара не хватает купола старой мечети: раз-

рушение храма как начало конца. В сценарии это потрясает, в фильме — нет.

А. Амиркулов. Этого и не нужно было делать — подчеркивать связь между гибелью города и падением мечети. Даже сейчас к дому Бога у нас нет раболепного отношения. Мечеть — это скорее место объединения людей. В XIII веке мусульманство только появлялось в степях, а Каирхан был одним из первых, кто принял мусульманство. Вообще говоря, в то время в Отраре доминирующей религией масс было несторианское христианство — помнишь, в доме у купца Ялвача на стене нарисована свастика? Вообще в степи относились терпимо к различным религиозным течениям. У нас не было ортодоксов, религия скорее была политикой. Этот эпизод нельзя было делать сентиментальным. Даже сам Каирхан, когда упал купол мечети, велел всем объявить, что мечеть завалила новый подкоп — какая смелость! Но в следующем кадре он молится в одиночестве и говорит: «Аллах, умерь свой гнев, я не знаю своей вины». Кстати, упала не мечеть, мечеть упасть не может, упал минарет.

Что же касается самого сценария, то это вообще отдельный разговор. Абсолютно не чувствуется, что он написан европейцами, я говорю о Светлане Кармалите и Алексее Германе. Мы переводили сценарий с русского на казахский, и это происходило совершенно естественно, текст рождался как бы сам собой. С. Кармалита и А. Герман написали сценарий таким языком, каким говорят восточные люди, в частности казахи. Задача перед авторами стояла сверхсложная. Я до сих пор не могу понять, как им удалось с нею справиться.

Г. Абикеева. Да, помню, когда сценарий «Гибель Отрара» появился на студии «Казахфильм», о нем очень много говорили. В то время художественный совет студии возглавлял М. М. Ауэзов. Он очень высоко оценил работу сценаристов и кроме того говорил, что у нас по сути впервые появилась реальная возможность сделать настоящую историческую картину. Какие задачи ставил перед собой ты как режиссер исторического фильма?

А. Амиркулов. Когда я брался за работу, я не стремился поставить «исторический фильм». История так долго была предметом фальсификации, что слово «исторический» приобрело у нас некий нарицательный смысл. Историческая лента как художественное явление — вещь крайне редкая. «Андрей Рублев» Тарковского не стареет, а картины Эйзенштейна все-таки состарились. Фильмы о нашей ближней истории — о революции, о войне — были более состоятельными, но и то лишь потому, что события эти еще живы в памяти некоторых поколений и режиссеры не относились к ним как к «историческим». Таковы фильмы А. Германа, Г. Чухрая, Л. Шепитько и других. В «Гибели Отрара» безусловно историчны сюжет, костюмы, атрибутика, другими словами, внешние составляющие историчны. А внутренний сюжет, как мне казалось, должен быть современным, даже в какой-то степени опережать современность. Я старался бежать нарочитой историчности. Вспомни наши азиатские исторические картины: неправдоподобные войны, неправдоподобные подвиги, мысли, судьбы...

На конференции ЮНЕСКО по «Шелковому пути» я показывал свою картину, и один узбекский ученый сказал: «Ты показываешь мусульман такими же варварами, как и их врагов». По сути, он обвинил меня в непатриотичности. Значит, я должен был приукрасить действительность, раз я являюсь в какой-то степени потомком отрарцев. Показать их ученость, цивилизованность и т. д. Короче, нужен был такой эффект: цветущую цивилизацию уничтожили варвары. Но война, как гласит история, идет не между плохими и хорошими. Это борьба идей. И проигрывает не хороший или плохой, а слабый.

Г. Абикеева. Ардак, меня интересуют вопросы творческого плана. Одним из камней преткновения является обилие в фильме киноцитат. Наиболее очевидные — из «Андрея Рублева» А. Тарковского, из «Кагемуши» и «Красной бороды» А. Куросавы. В некоторых сценах я увидела заимствования из «Последнего императора» Б. Бертолуччи и даже из «Александра Невского» С. Эйзенштейна.

А. Амиркулов. Может быть, не все сразу?

Г. Абикеева. Скажем, сцена, когда лицо Каирхана заливают серебром,— в «Андрее Рублеве» почти такая же сцена, когда дьякону (его играет Ю. Никулин) заливают в горло кипящий свинец.

А. Амиркулов. По изобразительному ряду сцена в моем фильме напоминает два эпизода из «Рублева» одновременно — эпизод отливки колокола и сцену казни, о которой говоришь ты. Кстати, у нас показана не просто казнь. Я показал, как заливают человека серебром. Это придумал Чингисхан — таким образом он увековечивал великих воинов — своих противников. Смерть жестокая, но благородная. Об этом свидетельствуют летописи. Кроме того, меня здесь

волновало не «что» а «как» — мне необходимо было воссоздать реальную «технологию» процесса. Так же как фильм «Андрей Рублев» не может существовать без сцены литья колокола (а без сцены казни в общем-то мог бы), так и наша картина не могла бы обойтись без сцены увековечения Каирхана.

Что касается цитаты из Куросавы, то пробег воина среди отдыхающих отрарцев перед решающим сражением — это сознательная цитата, своего рода поклон великому мастеру, который так много сделал для всего восточного кинематографа.

Г. Абикеева. Видящий да увидит, слышащий да услышит.

А. Амиркулов. Кстати, «Красную бороду» Акиры Куросавы я видел тогда, когда мне было столько же лет, сколько сейчас моему сыну, лет девять. Что же оттуда я цитирую?

Г. Абикеева. Понимаю твою иронию. Но есть там кадр, который приводится почти во всех книжках про японское кино: идет снег, и Красная борода под зонтом движется через двор. В «Гибели Отрара» Унжу с двумя стражниками идет под большим зонтом, а ощущение цитатности возникает еще и оттого, что фигуры мы видим в проеме двери, как в раме. Мне этот прием понравился, он стилистически связывает соседние кадры. Унжу предлагают египтянку, которая выше его ростом, на что Унжу отвечает, что он бы предпочел китаянку с маленькими ногами. И этот функциональный переход из одного пространства в другое становится знаком перехода из одной культурной среды в другую.

А. Амиркулов. Работая над фильмом, я понял такую вещь — надо все время уменьшать площадь экрана. Для себя этот прием я называю «феномен Куросавы». Это один из способов художественной концентрации, рождающий совершенно особый ритм.

Г. Абикеева. Да, ты изображение как бы берешь еще в одну рамку — проемы дверей, переплетения решеток...

А. Амиркулов. Совершенно верно. Это вообще традиция восточного искусства. Вспомни хотя бы японские или китайские свитки — вертикальное пространство, не вмещающееся в плоскость экрана. Отсекая лишнее, художник концентрирует наше внимание. Речь может идти вообще о принципах живописного построения: если европейскую живопись разглядываем мы, то восточная живопись разглядывает нас. В конце концов, мы имеет некий парадокс: нереалистичная живопись Востока более реальна, чем реалистическая живопись Запада, скажем, XX века. Во времена хаотичного авангарда соблюдение каких-то исконных канонов культуры является самым авангардным. Поэтому проемы дверей, решетка, проломы — это не просто дань композиционным поискам, стремлению построить эффектный кадр — это еще и вопрос вкуса, способ концентрации своей собственной мысли.

Г. Абикеева. Когда я говорю о цитатности в твоей картине, я имею в виду и такие детали, как выбор актера. Появление Болота Бейшеналиева в роли Чингисхана невольно заставляет зрителя вспомнить это же лицо в фильме А. Тарковского «Андрей Рублев». Именно там еще молодой Бейшеналиев сыграл роль монгольского хана, и хотя речь шла отнюдь не о Чингисхане, он все равно воспринимался как прообраз великого завоевателя. Поэтому у меня возникает вполне закономерный вопрос: что это — тоже дань учителю? Или вполне самостоятельный выбор?

А. Амиркулов. Давай смотреть шире. Чингисхан в своем роде вообще автор этого творения. Не было бы Чингисхана, не было бы «Гибели Отрара» — я говорю и об истории, и о фильме. В «Рублеве» монголы — это нечто привнесенное, пришедшее извне. У нас же через образ Чингисхана раскрывается философия степи. Когда завоевывался Отрар, Чингисхану было 64 года, он был в том возрасте, когда уже не думают об амбициях, скорее, думают о вечности. Для меня было важно показать через его образ ощущение чего-то вечного, бесконечного. Здесь не может быть переклички с «Рублевым» хотя бы потому, что у Тарковского о вечности думает Рублев, а не монгольский хан.

Г. Абикеева. В твоей картине Чингисхан скорее миф, чем реальный персонаж. Мне очень понравился кадр, в котором он появляется в первый раз: лицо Чингисхана мы видим отраженным в воде... Сначала даже непонятно, то ли это зеркало, то ли вода... И в последующих кадрах актер освещен таким образом, что сквозь реальные черты просвечивает лицо мифическое.

А. Амиркулов. В своей фильме мне хотелось совместить бытовой и обобщенный образ. Если снимать картину об историческом Чингисхане, он должен был бы предстать как вполне реальный человек. Кстати говоря, в сценарии это было — в одной сцене у Чингисхана болит живот. Но я просто не мог сделать все, что было в сценарии. Тогда картина растянулась бы на 5—6 часов. В кинематографе существует много законов,

через которые мне все-таки не удалось переступить.

Г. Абикеева. Еще один вопрос, касающийся секретов творческой лаборатории: какова в твоем фильме логика перехода от цвета к черно-белому изображению и наоборот? Я не смогла уловить здесь какой-то закономерности.

А. Амиркулов. Есть картины, где важна цветовая гамма, а в других важна фактура. Цвет губит фактуру. Человек воспринимает либо фактуру, либо цвет. Так вот, у меня были эпизоды, когда нужен был цвет, и были эпизоды когда нужна была фактура. И только интуиция подсказывает, что нужно именно так, а не иначе.

И еще — на черно-белую пленку, как мне кажется, снимают люди сомневающиеся. Я тоже — человек сомневающийся. Боюсь максималистов, особенно в искусстве. Некоторые вещи я не могу объяснить. Но если говорить о моих творческих принципах, то для меня в кино существуют как бы три кита. Первое — драматургическая концепция произведения, куда входит сюжет, композиция, образы героев и т. д. Второе — концептуальная идея. Что под этим я имею в виду? Нравственная и философская идеи картины складываются в некую большую мысль, над которой автор размышляет. Третье — художественная идея. Отсутствие художественной идеи влечет за собой гибель двух первых пунктов. Концепция становится дидактичной, моралистской или банальной. Собственно говоря, кино не ставит перед собой задачи открытия каких-то новых философских идей. Концепция по большому счету может быть только одна, и ее можно выразить одним общим словом — человечность. Более того, концепция, как правило, должна быть заложена еще в сценарии. А удача или неудача картины зависит только от того, состоится ли художественная идея. Сценарий — это некое законченное явление — вот он написан и он такой, какой есть. И уже от режиссера, от наличия или отсутствия у него художественных идей зависит, состоится картина или нет. Грубо говоря, то, о чем я только что сказал — о фактуре и черно-белом изображении, об уменьшении пространства экрана, о состоянии персонажей и т. д.,— все это и есть составляющие моего художественного ви́дения. А вот насколько оно состоятельно, об этом будет свидетельствовать не наш диалог, а сама картина, результат моей непосредственной работы.

Г. Абикеева. Что ж, довольно убедительно. Но, согласись, по поводу некоторых твоих рассуждений можно поспорить.

А. Амиркулов. Конечно, я говорил уже о том, что я человек сомневающийся, все мои утверждения субъективны. И мне не хотелось бы быть догматиком. Пройдет какое-то время, и вполне возможно, что мои взгляды изменятся. Но я твердо знаю одно — у человека, занимающегося творчеством, должны быть высокие художественные стремления, тогда будет и результат. Я знаю, в картине много ошибок, слабостей. И дело не только в производстве, не только в технических сложностях. Это еще и лень, и нехватка сил, возможностей... Нельзя говорить, что завтра я буду снимать лучше. Хуже — да, а вот лучше — надо постараться. Очень важно определить, чего ты хочешь, тогда и проблемы решаются проще. Скажем, сцена заливки серебром продумывалась вся от начала до конца. Мне было интересно узнать, увидеть что ли, как это делалось, и теперь эту сцену невозможно выбросить из фильма. Она как бы кодирует всю картину, это ее миниатюрный образ, ее смысл. Мне кажется, для того, чтобы понять, о чем картина, достаточно посмотреть всего две сцены — эту и ту, с которой начинается фильм, сцену в «веселой башне палача».

Г. Абикеева. Согласна, начало фильма действительно впечатляет. Таких кадров ни у кого раньше не видела. Замечательный эпизод.

А. Амиркулов. Так вот, в этих двух сценах, где выявлен художественный образ всего фильма, одновременно воплотилось и мое ви́дение истории, что ли. Именно здесь для меня была важна фактура, не «что», а «как». Без «что» вообще нет искусства, а без «как» нет меня.

Г. Абикеева. Спасибо. Мне остается лишь пожелать счастливой судьбы твоей картине.

От редакции. На международном кинофестивале в Локарно осенью 1991 года фильм «Гибель Отрара» был удостоен премии жюри ФИПРЕССИ.

Андрей Плахов

Уроки французского

Ловлю себя на том, что становлюсь регистратором новых имен, интерпретатором событий казахского кино. И все время не покидает чувство, что этот вдруг вспыхнувший интерес — реакция на какое-то более общее геокультурное перемещение художественной энергии.

Сдвиги на карте: азиатский синдром

Подобно тому как большое американское кино сосредоточено в двух контрастных точках — Голливуде и Нью-Йорке, и в нашей все еще бескрайней, все еще державе различимы полюса, что, словно Атланты, держат кинокультуру.

Это — в традиции. Долгое время полюсами были Москва и Ленинград. Первая обладала престижным столичным блеском, обоймой международных имен, крупнейшей в Европе производственной базой, включая собственный кавалерийский полк. Второй славился скромным (хотя тоже не лишенным амбициозности) обаянием интеллигентного стиля, в основе реалистического, но постепенно расширившего свои границы от академизма до лютого авангарда.

В пору постоттепели и предгласности один из полюсов переместился на юг, на берега Куры. Тбилиси стал кинематографической Меккой и держал свою марку целых двадцать лет — когда давно были разгромлены и бились в конвульсиях попытки национально-мифологического кино на других студиях. Здесь происходило нечто большее, нежели национальное самоутверждение. В Грузии завершил свою творческую жизнь Параджанов, великий космополит советского культурного Вавилона. В Грузии было вынашено «Покаяние» — реквием эзопову языку и звучная увертюра к перестройке.

Кинематографические полюса существуют и поныне. Ни Москва, ни Тбилиси ими уже не являются. Первая ошалела от соблазнов и ловушек свободы, со скрипом переводимой на внешнюю или хотя бы внутреннюю конвертируемость. Грузинское кино, еще до того как практически исчезнуть под пятой гамсахурдистов, превратилось в один сплошной анемичный стон — тоже, как видно, на нервной почве достигнутой свободы.

Остается Ле... теперь уже опять Петербург: он и впрямь, если судить по последним фильмам, с головой погружается в сумерки «белого» декаданса, нашедшего неожиданную подпитку в чернушном быте коммуналок и подворотен.

Что касается другого полюса, он никак не обретет точного места на карте, предпочитая кочевой образ жизни. Но вектор, указующий на его существование, неизменно направлен на Восток.

Подобное уже было — в конце 60-х, в начале 70-х. Но тогдашние азиатские набеги быстро схлынули, оставив после себя считанное число фильмов и имен. Не так много на пять студий 50-миллионного региона, почти равного по площади всей Западной Европе. К тому же главной привлекательной чертой того кинематографа была экзотичность материала. Иногда поданная в качестве местного блюда, иногда неплохо освоенная варягами-интернационалистами.

Сегодня если что и похоже на тогда, то скорее внешне. Подъем национального и религиозного исламского самосознания — на новом уровне. Не менее важно, что бывший (или будущий?) Туркестан становится все более самостоятельной политической силой в борьбе центробежных и стабилизирующих тенденций. И кино возникает здесь не этнографически-фольклорное, а живое, современное, достаточно универсальное.

Всплеск творческой активности особенно заметен в Казахстане — там, где кино вовсе

«Разлучница».
Автор сценария и режиссер А. Каракулов. Оператор Д. Березня. Художники М. Мусин, В. Саульский. Звукооператор О. Лепов. Студия «Алем», «Казахфильм». 1991.

не имело собственной серьезной традиции. Зерна назревшего культурного бума упали на девственную почву, и поднялись энергичные всходы, которых уже давно не дает истощенная произволом и самокопанием европейская территория.

Однако и не без влияния ближней Европы тоже (о дальней — речь впереди). Большинство казахских молодых режиссеров училось в Москве. Мастерская, выпущенная Сергеем Соловьевым, образовала основной

«Разлучница»

контингент «новой волны». Сценарий фильма «Гибель Отрара», поставленного одним из них, написали Алексей Герман и Светлана Кармалита. В этих лентах можно встретить цитаты из творчества учителей — свидетельства любви и признательности.

Историкам предстоит подробно написать о том, как ростки новой эпичности у Германа и Сокурова, общее благородное влияние «ленинградской школы» были повернуты Соловьевым в его переходной работе «Чужая Белая и Рябой» лицом к Востоку. Как потом тот же Соловьев резко сломал инерционное благообразие стиля и ринулся в стихию «неоварварства» и «китайщины». Как — каждый на своем уровне — воплощают «евразийскую» концепцию Сокуров и Михалков.

Перед молодыми казахами проблема культурной «ломки» уже не стояла: самой судьбой они оказались помещены на историческое и географическое перекрестье культур. Главное в их фильмах — то, что не сближает, а отличает их от учителей. Естественность ощущения себя в перевернувшемся мире. Отсутствие психологических комплексов, унаследованных от застойных времен. Отношение к культуре не как к храму священных ритуалов или — другая крайность — к крепости, что должна быть разрушена, а как к общедоступному музею на открытом воздухе. Они, молодые, передвигаются по этому музею легкой походкой случайного туриста, гражданина мира, прихватывая попутно для своей коллекции летучие запахи, ритмы, ощущения.

И вот в снятых за гроши, порой технически неряшливых фильмах обретают новую жизнь персонажи испанских романов, итальянских неореалистических драм, американских road movies — фильмов, где место действия — дорога. Этот культурный метампсихоз мало общего имеет с усталыми упражнениями западных кинопутешественников. Запад здесь присутствует на уровне художественного подсознания. Что касается Востока, он — не предмет декора, не претензия на философичность, не бегство от цивилизации. Восток здесь — натуральная среда обитания, хранящая следы всех исторических укладов и катаклизмов, но уже неисправимо модернизированная.

Так, Алма-Ата обнаружила при внимательном кинематографическом взгляде своеобразие мегаполиса, выросшего из идеологии восточных царств и вросшего в гигантоманию коммунистической стройки. Весьма киногеничное сочетание, позволяющее разыгрывать на этом фоне самые невероятные фантасмагории: мы запомнили их по «Влюбленной рыбке» и «Женщине дня».

Трюффо по-казахски

Действие фильма «Разлучница» тоже происходит в казахской столице, но об этом я узнал исключительно из авторской аннотации. Режиссер — дебютант. Амир Каракулов так представил свою картину в каталоге Венецианского фестиваля: «Два брата живут в Алма-Ате. Старшему, Рустаму,— двадцать пять, младшему, Адилю,— восемнадцать. Однажды Рустам приводит домой девушку по имени Дальмира. Вскоре Адиль тоже влюбляется в нее. Этот любовный треугольник разрешается трагически. Но другого исхода нет: на весах судьбы — человеческое достоинство, страсть, любовь и смерть».

Если бы я не прочел этого, решил бы, пожалуй, что герои прозябают в каком-нибудь захолустье, на краю света, на «конечной остановке». Впрочем, и в фильме Серика Апрымова, на который я намекаю, все-таки было больше знаков времени. В «Разлучнице», кроме висящего на стене плаката с фотографиями «Битлз», ничего такого особенного не запоминается.

Практическое отсутствие быта, среды — нечто новое для молодого казахского кино. Хотя ведь есть на экране и фотолаборатория, и «чертово колесо», и бассейн, но они теряются в лабиринте безлюдных улочек, длинных заборов, глухих дворов и пустых квартир, образующих монотонное желто-серое пространство фильма.

Сколько в этом всем неистребимо и убого советского, перечеркивающего и мощь степных ландшафтов, и затейливую пестроту азиатской жизни. Ан нет. Восток еще даст о себе знать — гонимый в дверь, он просунет свою коварную голову в окно в финале. Фильм, начатый, как у Трюффо, развивается, как у Антониони, а завершается в жестких ориентальных параметрах. Один из братьев уходит, другой душит возлюбленную подушкой. Попытка женской эмансипации не в силах расторгнуть кровную мужскую связь.

Благосклонно отмеченная кинокритиками и экспертами, счастливо отобранная в Венецию, «Разлучница» оказалась в неожиданном художественном контексте. Во множестве итальянских, французских, бельгийских фильмов с маниакальной настойчивостью повторялся один и тот же мотив: девушка любит юношу. Ко всему прочему первый юноша неравнодушен ко второму. Фоном для этих коллективных томлений духа и плоти может служить уютная загородная вилла, или комфортабельный пляж, или ночной Париж, увиденный через окошко такси: галантерейный дизайн постмодерна.

А тут — полный аскетизм, чистота беспредметной живописи. То же — и в звуках, и в жестах, и в словах. Герои вроде бы несут все повадки юных «неоварваров», но в какой-то момент срываются, цепенеют и превращаются в посланцев иного мира — с полным отсутствием жизненных импульсов, с роковой метой «некоммуникабельности».

Ясное дело, как тут не вспомнить Антониони — певца вселенского петтинга и невостребованных влечений. Как, с другой стороны, не помянуть и Трюффо, чьи инфантильные персонажи морально травмированы и зациклены на своих жестоких страстях. Но и тот, и другой не пренебрегали «атмосферой времени» — будь то эпидемия пресыщенной бездуховности в «Затмении» или хрупкий и беззащитный парижский модерн в «Жюле и Джиме».

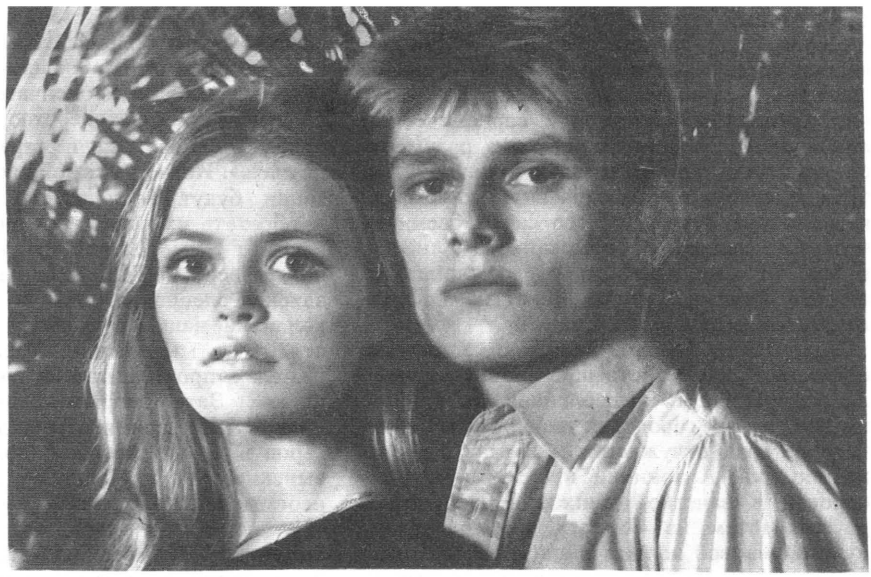
У Каракулова катастрофическое состояние мира выражено с максимализмом (скорее даже — минимализмом) брессоновской притчи. Его герои — это люди без неба, которое почти не появляется в кадре; люди без бога, придавленные гнетом своего несовершенства. В них все неразвито, невыявлено, невнятно — и вместе с тем нет никакой тайны. Тайна есть в методе, посредством которого режиссер препарирует человеческие поступки и побуждения. Эта тайна не могла не заинтриговать фестивальных завсегдатаев, которым всегда все ясно.

В Венеции Каракулова объявили главной надеждой советского кино. Маститые критики и критикессы интервьюировали его, допытывались, что он думает о Брессоне. Он ничего не думал. Он воспринимал экзистенциальную природу вещей как данность своего опыта. Уроки французского (не только, но прежде всего французского) оказались впитаны подспудно, иррационально, и была особая прелесть в том, что герои узкоглазы, желтолицы, живут в каких-то унылых бараках, едят лук и пьют молоко из некрасивых бутылок.

Одна только сцена вырывалась в иное измерение, сопричастное западному глазу своим универсальным антуражем. Поединок братьев в бассейне (помните еще «Бассейн» Жака Дере?), их затмившие все рекорды посиделки под водой «на разрыв аорты», на спор не друг с другом — с судьбой. Не видно лиц, никаких подводных съемок (от которых не удержался бы Люк Бессон), лишь пузырится поверхность бассейна — но именно в этом контраст, взаимопроникновение жизни «этой» и «той», среды воздушной и водной, флюидов Запада и Востока. Статика, остановленность

всякого движения — и бег, вечный бег на последнем дыхании, почти превращенный в стоп-кадр Годаром или Карраксом. Взаимоуничтожающая сила ревнивой страсти — и братское тяготенье друг к другу: все на уровне рефлекторном, физическом, нерассуждающем.

Физиологический экзистенциализм фильма Каракулова в сочетании с «остраненной» восточной психологией дали эффект покруче, нежели в вычищенных и вылизанных западных фильмах-аналогах. Но этого эффекта не случилось бы без хорошо усвоенных уроков — независимо от того, был ли ученик усидчив и прилежен.



«Воздушный поцелуй»

Поцелуй от Вадима

О заграничном успехе фильма Абая Карпыкова «Воздушный поцелуй» говорить пока рано. О его «заграничном» происхождении — в самый раз.

С первых же кадров, снятых на морском побережье, мы знакомимся с девушкой-зверьком, удивительно похожей на Брижжит Бардо времен ее звездного часа у Вадима в наделавшем шуму фильме «И бог создал женщину». Да и фабула «Воздушного поцелуя» пришлась бы по душе Вадиму — почему бы и нет? Хорошенькая медсестричка решает проблему выбора между четырьмя поклонниками: респектабельным и занудным главврачом, романтичным садовником и двумя больничными пациентами — прожженным номенклатурщиком и потерпевшим аварию лихим автогонщиком.

Характер любовного соперничества здесь вполне прагматичен: хищная грация и прелести героини (запомним актрису Катри Хорма) не разбудят разве лишь мертвого. А если учесть, что Настя глупа, как пробка, и реагирует на всякую реплику приговором «смешно» или «не смешно»,— то о такой женщине можно только мечтать. «Если я приду в парандже, как ты меня узнаешь? По глазам?» — «По ногам».— «Смешно!»

Настя, которой приходится по роду работы зубрить функции половых гормонов, отлично владеет на практике этой темой. И резонно сетует, что ее чересчур правильный жених тянет со свадьбой и брачной ночью: ведь женщины на Востоке готовы ко всему этому в двенадцать лет. Но действие «Воздушного поцелуя» только формально происходит на нашем заплеванном Востоке — на самом деле его герои обитают в оранжерейном заповеднике, среди диковинных роз, мраморных каминов и дивных ламп «тиффани» с мозаичными абажурами.

«Воздушный поцелуй»
Авторы сценария И. Побережский, А. Карпыков. Режиссер А. Карпыков. Оператор Г. Гидт. Художник А. Золотухин. Композитор В. Власов. Звукооператор А. Нетребенко. Студия «ХХ». Одесса. 1991.

Эксклюзивность этой среды придает даже нашему больничному быту буржуазный аромат «нездешности».

Конечно, кое-чему находится подходящее объяснение: больница разместилась в бывшем дворце сталинской застройки, а дивную лампу Настины родители импортировали из Сингапура. Вообще обыгрывание предметов и фактур явно иронично и характеризует совмещанское представление о роскоши, о том, «как надо жить». Насмешливый режиссерский ум диктует и доморощенную мистику «заговора», «сглаза», который преследует героиню, непосредственную, как Наташа Ростова, и так же непосредственно падающую в объятья своего Анатоля. Козни инфернальных сил, метания хрупкой добродетели и сардонический лик порока — во всем этом можно, разумеется, усмотреть некую актуальную начинку, но прежде всего — самозабвенную кинематографическую игру. До того самозабвенную, что вспоминаешь не изысканного Бенекса, а все того же наивного в своем эпатаже старика Вадима, который шлет нам сквозь годы свой воздушный поцелуй.

Удивительно не то, как Абай Карпыков отказывается от постимпрессионистической атмосферы своей «Влюбленной рыбки», от гипнотических городских пейзажей и сквозного ветерка отчуждения. Это как раз понятно: урок Антониони пройден и зафиксирован в зачетной книжке. Удивительно другое: зачем из богатых анналов французской «новой волны» вытаскивается опыт именно Роже Вадима, уже и в ту пору выглядевший сомнительно, сопоставимый с эффектной, но поверхностной литературой Франсуазы Саган?

Единственным даром, признанным за этим режиссером-сердцеедом, считается нюх на перспективных актрис-старлеток. Это не совсем справедливо. Вадим одним из первых обратил внимание на не менее перспективные сплавы интеллектуальных конструкций с чувственной энергией «низменных» форм — например, эротической мелодрамы или комикса. Пускай эти сплавы были не очень качественны — они предугадали многие сегодняшние моды и пристрастия.

Можно сколько угодно сетовать на прямолинейность, с какой трактуются мотивы де Лакло и де Сада, Ануя и Шницлера,— все равно уроки разбавленного экзистенциализма Вадима небесполезны для нашего кино, переживающего стадию отказа от идеологических дотаций и первоначального накопления свободного капитала.

Есть два пути войти в общий дом кинематографа. Либо в обличье псевдопримитивизма, либо во всеоружии владения стилями и жанрами, адаптированными массовым сознанием. Авторы «Разлучницы» выбирают первый путь, «Воздушного поцелуя» — второй.

Второй путь, пожалуй, более сложен и пока менее продуктивен. На нем казахскому кино приходится преодолевать пропасть в два прыжка. Да и не только казахскому: режиссерский дебют Сергея Ливнева «Кикс» — любовно выполненная калька с позднего Фасбиндера, побуждающая говорить уже об «уроках немецкого»,— будучи вполне успешным, ставит тем не менее схожий ряд проблем. Чтобы позволить себе быть «нашим Шабролем» или «нашим Фасбиндером», надо окончательно убить в себе мессианское резонерство, привычку социального самозаказа и страсть «развлекая, поучать». Иначе из самой изощренной стилизации будут выглядывать кондовые уши. А обрезать их нелегко решиться.

Слава Богу, уже, кажется, не вопрошают патетически: а где наша национальная казахская специфика? Или — какие духовные коллизии нашей молодежи воплощает Настя? (Как мы помним, Брижит Бардо выражала «протест против унылой буржуазности».) Зато теперь, в том числе и на страницах «ИК», принято корить наших режиссеров в провинциальной подражательности, выискивать в их фильмах неосознанные и неосмысленные цитаты.

А по мне — процесс обучения идет нормально. И меня радует, наряду с продолжающимися меткими попаданиями в специфическую фестивальную конъюнктуру, появление целого массива фильмов, не столь удачливых, зато носящих экспериментальный характер в новом, непривычном для нас смысле слова. В смысле попыток обыкновенных мелодрам и любовных историй, лишенных претензии на глобальность, просто существующих в русле кинематографической традиции. На таких фильмах и держится кинокультура.

Как точно заметил Андрей Шемякин, обозревая в газете «Экран и сцена» (1991, № 46) программу «Кайе дю синема», ставшая образцом классического французского стиля «Лола» Жака Деми — в сущности традиционная мелодрама, только лишь стилизованная под фильм «новой волны». И сами «волны» нужны не в последнюю очередь для того, чтобы стилевой инъекцией освежить банальность вечных сюжетов.

Не утверждаю, что молодое казахское кино уже научилось решать эту величайшей тонкости задачу. Но сегодня ему уже впору ее ставить.

Л. Малькова

Сказки, открытки и анекдоты документалиста Татьяны Юриной

> Надо в удвоенное стекло смотреть на все доброе и в десять раз уменьшать явление несовершенства, иначе останетесь прежними.
>
> *Е. Рерих. Листы сада Мории*

«Когда все это только начиналось, один из наших кинематографистов, объясняя смысл перемен в советском кино, похвалился, что теперь у нас сами художники будут управлять искусством. В ответ кто-то сказал сочувственно: «Да, это давняя мечта каждого сумасшедшего — стать директором сумасшедшего дома». Этой байкой закончила свой анализ перестройки кинематографа режиссер Татьяна Юрина в журнале «La revue du cinéma»[1].

Деловые предложения инофирм она уже многократно отвергала: сомневается в самой возможности соединить свое кино с бизнесом. Хотя «опыт последних семидесяти с лишним лет подсказывает, что у нас в СССР кто угодно может быть кем угодно», — это ее собственный вывод — для себя она легких путей не ищет. Видимо, потому, что просто не верит в них: слишком долго сама шла к избранному ремеслу, чтобы теперь опростить высокий изначальный смысл этого слова.

«Сказки для золушек» — характерно само название ее вроде бы простенькой киноленты о первом конкурсе «Московская красавица». Безошибочно угадав победительницу — лучшее свидетельство режиссерского профессионализма,— Юрина в своем кинонаблюдении открыла закулисное поведение разных учредителей, спонсоров и устроителей, использующих в своих интересах женское стремление к признанию и успеху. После многочисленных просьб престарелых членов жюри к конкурсанткам подвигаться, поднять юбку, повернуться, принять особую позу (все в трафаретно вежливом обрамлении) вопрос журналиста к устроителям: «Какие свободы предоставляются прессе в работе с участницами?» — звучит издевательски. Но за этим вопросом скрыт намек на договор с «Бурда Моден», заблаговременно по дешевке монополизировавшей право на представление красавиц в печати. А комсомольский деятель, давясь словами, пытается ввести новое шоу в старую идеологическую систему — замечательно звучит избитое «пример советской молодежи» в сочетании с предельно обнаженным женским телом. «Орденоносный комсомол встал на защиту интересов девушек» — и на вопрос о том, куда исчез из списка призов автомобиль, журналисты получают беспроигрышный ответ: «Бижутерия для советской девушки приятнее, чем машина».

Несомненно, симпатии автора на стороне конкурсанток и всех представительниц слабого пола, которые тащат неподъемные сумки и укладывают рельсы на улицах Москвы, пока теплая мужская компания выбирает ее, первую красавицу. Объяснять это словами нет смысла: материал отобран самоигральный и монтажные стыковки наполнены режиссерским сарказмом.

Обычно женщина, овладевшая мужской режиссерской профессией, претендует на исключительный ум или особый талант. Результатом такого самоутверждения становится неизгладимая печать претенциозности, по которой всегда можно узнать женскую руку автора, какими бы достоинствами ни обладал снятый фильм. Но Татьяна Юрина — действительно умная женщина, и, войдя в мужской коллектив, она овладела известным искусством: казаться проще, чем ты есть на самом деле. Документалистика от этого только выиграла: подтекст ее фильмов всегда скрыт за непритязательной простотой формы, своеобразной «обманкой», подкупающей зрителя.

Возможно, такая «игра на понижение» — часть техники ухода от социума, которой овладело поколение тридцатилетних. Во всяком случае сама Юрина склонна объяснять свое миропонимание и свой кинематограф

[1] «La revue du cinéma», 1990, № 460, p. 67.

принадлежностью к поколению, позицию которого она заявила едва ли не первой в фильме «Несколько комментариев ко вчерашним анекдотам».

«Иногда мне кажется, что мое время просто кончилось вместе с последним анекдотом о Брежневе»,— стирая детские колготки и неспешно развешивая их на кухне, признается сценарист и герой фильма Анатолий Гостюшин. «Кухонное поколение свои обиды на общество выносит на кухню»,— поясняет его друг Владимир Орешкин, просидевший пятилетку пышных похорон в котельной и написавший там свой первый неизданный роман. Солидарен с ним и Юрий Поляков, известный уже экранизированными книгами «ЧП районного масштаба» и «Сто дней до приказа»: кухонная свобода дорога ему так же, как Блоку — тайная свобода.

Кухонное знание ценностных ориентиров порождало особое отношение к действительности. Поляков назвал его ироническим и символизировал в неологизме «апофигей» (апогей+пофигизм). Но, думается, ирония — здесь скорее производная характеристика особого психологического настроя, программного нежелания включаться в бредовые ситуации донельзя политизированной жизни.

«Аншлаг в театре абсурда» — название фильма Т. Юриной 1988 года хорошо передает авторское отношение к происходящему в нашей действительности. Трудно представить, как складывались творческие отношения с маститым сценаристом Г. Гурковым — во всяком случае от его велеречивого многословия, знакомого по многим фильмам международной тематики доперестроечной поры, в этой ленте не осталось ровным счетом ничего. В подборке философско-поэтических выдержек из классиков узнаются пристрастия тридцатилетних, но и этот текст — скорее режиссерское примечание к зрительному ряду: ход авторской мысли выражается посредством монтажа.

Перемонтируя кино- и видеохронику разных стран и времен, Юрина создает образ загнанного до сбоя пульса столетия. Небольшая картина несет иллюзию глобальности в сюрреалистском духе Дали, знаменитые текущие часы которого вмонтированы в хроникальный ряд как ключевой, открывающий фильм символ.

Герои наших дней Юрину, как видно, не интересуют — и потому, что в театре абсурда героев в классическом понимании попросту нет, и потому, что лозунг «Страна должна знать своих героев!» ни к чему хорошему не привел ни страну, ни искусство. Ее творческий принцип выражен в названии фильма — «Без героя».

История повторяется. «Мне иногда кажется, что воздух, которым мы дышим, уже давно кем-то выдохнут»,— признается современный художник, и зритель может сам убедиться в наследовании изобразительных мотивов в живописи, поэтических ходов в литературе, наконец, проблем, вокруг которых идет борьба эстетических течений. Пророческим оказалось звучащее в фильме предупреждение «серапионов»: «Спекуляция на идеологии и демагогии может привести к тому, что у русской литературы останется одно будущее — ее прошлое».

Воссоздавая атмосферу 30-х, режиссер сопоставляет хронику с изобразительным искусством: вот радостно улыбающаяся в объектив физкультурница, а вот женский портрет, потом другой, третий, четвертый... Женщины разные, а образ один. А вот, вырываясь из каменного колодца городского двора, взлетает в небо воздушный шарик — тогда или сегодня? — и попадает на живописное полотно. Это образ, который легко может быть сочтен символом искусства, рвущегося из тисков тоталитарного общества. Но не есть ли это и символ мятежного духа, которому тесно в социуме всегда и который, может быть, поэтому уходит в искусство? Впрочем, и в искусстве мятеж чреват разрушительными последствиями.

Революция — единство конструкции и деструкции — сплела искусство с жизнью. Что вбирает в себя искусство? Что несет оно обратно, «в люди»? Каждый художник, поэт, документалист и сегодня стоит перед этими вопросами.

Литературное кафе, где собираются поэты-авангардисты. Представители разных групп с труднопроизносимыми названиями горячо доказывают специфику каждой, протестуя против огульных обвинений в сатанизме, которые официальная печать бросает им всем вкупе. Ужасно хочется посочувствовать и поддержать молодых людей, но права Татьяна Юрина в своем монтажном ходе: очень напоминает это собрание очередной акт «литературного суда над современной поэзией», проходившего в конце 20-х. Рекламные плакаты — сохранившиеся свидетельства реальности действа, на котором вопрос о признании поэта Василия Каменского гением решался публичным голосованием. Абсурд? Но если было тогда, значит, может быть и сегодня. Если сегодня можно в политике, почему нельзя в искусстве? А политика и искусство, как свидетельствует история, очень и очень связаны... К показан-

ному в фильме плакату, рекламирующему выступление Л. Авербаха по поводу критики Троцким поэзии Есенина, многое можно было бы прибавить; и запечатленный в хронике доклад Луначарского можно было откомментировать; и почти жаль, что Юрина, как всегда, скупа на комментарий.

Нынешние авангардисты, обиженные на «сатанинское» клеймо, продолжают традицию Маяковского, открыто воспевшего «социалистов великую ересь». А групповые спайки, поддержка «своих» — чем не реализация бабелевского идеала «интернационала хороших людей». «Я хочу, чтобы каждую душу взяли на учет»,— говорил он. До сих пор берут и наши, и ваши, и левые, и правые. А великий русский поэт Александр Блок сказал: «Кремль, стираемый с лица земли, не Кремль» — и остается только удивляться, как это до сих пор никто не проверил Кремль на прочность?

Да, кажется, все зло в Поэтах, в их мятежных душах, воздушными шариками рвущихся в небо. Жизни им не было жаль — так хотелось все перевернуть. Впрочем кое-кто все-таки выжил.

Поэт А. Брянский (Саша Красный), писатель Б. Дьяков, драматург А. Штейн делятся в фильме своими воспоминаниями о сталинских временах. На проникновенные рассказы их явно вдохновил доклад Генерального секретаря партии — которую тогда еще не смели поносить публично — к семидесятилетию революции, что еще называли великой и социалистической. Ловить старого литератора на аберрациях сознания — дело малопривлекательное для критика, как и для режиссера, но не утраченная с возрастом ориентация на требование момента показательна сама по себе. Да и недолго смог гордиться человек, пострадавший за принадлежность к группе Варейкиса, тем, что теперь тот стал «героем литовского народа» — этот «народ» уже внес новые коррективы в иерархию своих «героев». Обратим внимание на главный предмет гордости — доброе здоровье несмотря ни на что:

А я свое столетье справил.
И не во сне, а наяву.

Хоть и слабовато звучат теперь стихи Саши Красного, но зато какое откровение в последних строках:

Меня считайте штыкотворцем,
Я не поэт, я не поэт.

Ушам своим не веришь. Может быть, Саша Красный почему-то решил называться стихотворцем, а не поэтом, но ему изменила дикция? Тогда это настоящая оговорка «по Фрейду».

Железный человек был рожден искусством, убеждает нас фильм. Общество лишь пожинает плоды того, что сеяли его духовные пастыри. Поэтому не грех пристально посмотреть на тех, кто сегодня претендует на эту роль,— ведают ли они, что творят? И, может быть, не бежать как оглашенные на баррикады по призыву новых «борцов за свободу»: на штык редко попадают

Режиссер Татьяна Юрина

сами «штыкотворцы», «глашатаи» переживают «оглашенных».

Как видно, нежелание Юриной в наше политизированное время делать политическое, точнее, ангажированное кино, участвовать в создании новых кумиров вполне осознанно и сопряжено с четким собственным представлением об ответственности художника за то, что он творит. История показала, что литературные суды (как и суды над фильмами, как фильмы о судебных процессах) были необходимой составной массового действа наряду, скажем, с многотысячными митингами, на которых народ требовал «раздавить фашистскую гадину», награждая этим эпитетом попавших «в руки пролетарского правосудия» вчерашних «вождей мирового пролетариата». А необходимая

для такого действа духовная атмосфера создавалась с помощью политизированного, идеологизированного искусства. Понимание этой связи обусловило дистанцированную позицию Юриной по отношению к социально-политической жизни. Эта позиция выразилась в способе организации внутреннего пространства ее фильмов — четкое разделение съемок в интерьере, где проходит главная, осмысленная жизнь, и съемок с «натуры», уличных и репортажных съемок с различ-

«Рождественская открытка 1913 года»

ных общественных собраний и мероприятий, которые искусно остраняются, представляя жизнь «как кино».

Это деление наиболее наглядно в строении фильма «Несколько комментариев ко вчерашним анекдотам».

Вот они, до боли знакомые, Брежнев, Косыгин, Суслов — машут нам с трибуны Мавзолея, пока колонна жизнерадостных демонстрантов проносит по Красной площади транспарант «Сердечно и горячо поздравляем товарища Леонида Ильича Брежнева с присуждением Ленинской премии». Вот невменяемый Леонид Ильич принимает очередную звезду на грудь, а деятели литературы и искусства радостно ему аплодируют. Вот бурные аплодисменты на съезде КПСС в Кремлевском дворце, а вот — на съезде комсомола там же... Чтобы подчеркнуть то, что запечатлела хроника, режиссер снижает темп ее движения, монтирует протокольную правду вчерашнего дня с живописным полотном (голое белое кресло, на спинке которого пять Звезд Героя), подкладывает странноватую музыку. Но ключ превращения брежневской хроники в декорацию — введение фильма: репортаж из подвала, где разместился «Клуб друзей Брежнева» с коллекцией атрибутов прежних времен. «Если серьезно, наш клуб — это последний анекдот о Брежневе»,— говорит один из его создателей, после чего хронику начинаешь воспринимать как один из экспонатов или как часть социального ритуала, другой стороной которого были анекдоты на кухне.

Неспешный кухонный разговор незаметно задает устойчивый ритм фильму, подчиняя себе митинговый репортаж. Мы приучены к резким движениям ручной камеры, массовым сценам, захлебывающимся речам у микрофона (документальный экран сегодня подтверждает звучащую в фильме мысль: «Идиотизм разрушения всегда привлекательнее идиотизма созидания») — нет этого в фильме Юриной. Есть митинг в поддержку Ельцина, есть разгон демонстрации под трехцветным российским флагом на площади Маяковского — но синхронный звук приглушен, а взгляд на площадь падает с верхнего этажа одного из домов. Взгляд из окна — символ позиции, кухня — место самоопределения.

«Я бы на митинг не пошел,— говорит Юрий Поляков.— Потому что во мне... живет даже не понятое мною до конца... хроническое неверие во все это... и сознание того, что это Родине добра не принесет».

Трудно оспорить Роя Медведева, утверждающего в фильме Юриной, что это поколение «беднее борцами». Но почему же человек, умеющий думать и имеющий стыд, непременно циничнее борца?

«Общий срам сроднил нас не хуже идеалов,— говорит Анатолий Гостюшин.— Единственное, что можно было сделать, это отойти от зла, чтобы его стало меньше. Вот и сегодня, когда можно все то, что вчера было нельзя, и от меня требуют активной добродетели, я съеживаюсь. Я чувствую, как в меня снова целится палец с плаката «Ты записался добровольцем?»

Без духовного суверенитета личности не-

возможен никакой социальный прогресс, и люди, комментирующие на экране вчерашние анекдоты, отстаивают именно этот суверенитет как главную ценность жизни. Потому что сами обрели его в эпоху Брежнева и несмотря на Брежнева. И невозможно уже отказаться от самого себя — не могут люди, для которых значимы Костанеда и Сартр, Хайдеггер и Юнг, посвящать свои книги и фильмы исключительно злобе дня. В этой жизни каждый обретает то, что ищет: один оказывается в плену системы, другой падает жертвой в борьбе роковой, а третий растит свой сад.

Красота живет в глазах смотрящего — гласит мудрость Востока. Стремление человека к красоте глубже раздирающих политических противоречий.

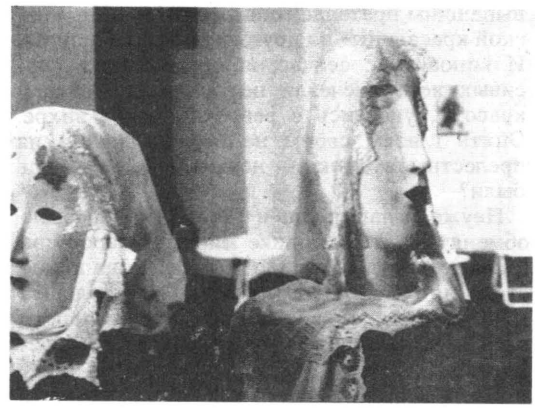
Не верится, что есть в наши дни колхоз, где трезвые не только женщины, но и мужики и притом не только с утра, но и вечером. Что поют не спьяну, а от избытка чувств, полным голосом из глубин души. Да еще за работой в поле, когда вместе и стар, и мал. Такое только Пырьев, кажется, мог придумать. Ан нет. Не кич, не лубок — документ 1985 года.

Обсерватория, планетарий, музей, бассейн, кинолекционный зал — все это в селе Сахновка Черкасской области. Зачем, спрашивается, земледельцу — колхознику или фермеру — все это? Чтобы получать высокие урожаи и надои, трудиться надо в поте лица, а не на небо смотреть. Но и трудятся здесь, видимо, немало: хоть про показатели ничего не сказано, но ясно, что даром такая красота не дается.

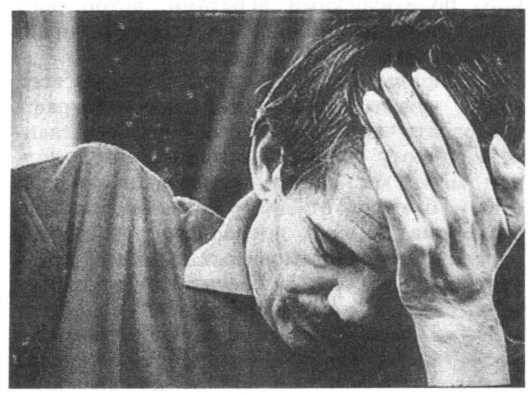
Нет, это не нужно для урожая, но как нужно для единства, для уважения к себе, для чувства собственного достоинства, наполняющего жителей Сахновки. Потому и сумели они превратить свое село в сад, потому и не жаль им было труда и времени для обустройства школы, задуманной ее директором Александром Антоновичем Захаренко как диковинка, невиданная и неслыханная в этих местах.

Вот и съезжаются сюда на экскурсию разные ответственные работники. Выражение их лиц описать невозможно, когда после всех планетариев и обсерваторий видят они «гвоздь» программы — «волшебный фонтан», начинающий бить от звука аплодисментов. Не верят глазам своим отечественные экскурсанты, как и мы, зрители. А бойкая девочка с огромными бантами знакомит уже следующую группу потрясенных взрослых с мозаичной картой народного музея села Сахновка. Потом еще одну группу, еще... Режиссер намеренно усиливает демонстративное начало происходящего в жизни.

Что это в самом деле? Показуха, приятная местным властям, зримое «достижение социализма», небылица, воплощенная в жизнь, еще одна пьеса, разыгранная в театре абсурда? Но откуда столько спокойствия и добра в лицах людей! «Детьми нужно зани-



«Очень вредное производство на фабрике грез»



«Без героя»

маться»,— говорит Захаренко. Любовь, красота и добрая воля всегда могут воплотить сказку в жизнь. Фильм «Волшебный фонтан и другие чудеса Сахновки» позволяет на это надеяться. Вот только и ему в свое время пришлось полежать на «полке», потому что поставил он в тупик жаждущих политического ангажемента кинодеятелей.

По тем лицам, которые документалист представляет зрителям на киноэкране, можно

судить о его собственном внутреннем «Я», о том, что притягивает автора в другом человеке, что его отвращает. Умение увидеть человеческое лицо — может быть, главное в профессии.

Щемит сердце, когда смотришь на прекрасные образы «Рождественской открытки 1913 года». Давно ушли, растворились в небытие незнакомки с открыток. Далеко до них нынешним претенденткам на титул «Московской красавицы» из другого фильма Юриной. И киноактрис сейчас, кажется, таких красивых нет — исчезли целые типы женской красоты, унеслись в революционном вихре. Опять глазам своим не веришь, глядя на прелестные головки,— неужели в самом деле были?

Неужели наш рубль в 1913-м можно было обменять в любом банке мира? И народу за границу на отдых ездило больше, чем в конце столетия? И выходных в году было больше? Мог ли мужской костюм из чистой шерсти стоить пять рублей с копейками? Невероятно.

Но факт. В фильме нет декларативных славословий в честь царской России, сменивших на сегодняшнем документальном экране вчерашние обличения ее же. Негромкий текст, написанный Анатолием Гостюшиным, должно быть, на знакомой нам кухне, перечислителен и скуп: жалея зрителя, оглушенного политическими дебатами, автор дает лишь статистику и поясняет бесспорные факты, представленные на экране.

Бесспорны они потому, что даны во всей гамме чувств. Способность кинематографа воссоздать через зрительный образ чувственную полноту предмета использована в полной мере: мы видим произведение искусства — бутылку от ликера — и воображаем его аромат и вкус, но воображение пасует перед перечнем немыслимых напитков, подававшихся к столу. И бессильна наша фантазия сегодня, когда на экране предстает меню со сложными французскими названиями,— только тихую ярость будит рекламное сообщение о том, что все это каждый день в таком-то ресторане по цене, скажем, полтора рубля за обед из пяти теперь уже фантастических блюд. А чтобы совсем нельзя было отмахнуться от непонятных слов, на экране предстает столовый прибор (сосуд? ваза? чаша?) с названием, утраченным вместе с рецептом блюда, для которого он предназначался.

В процессе социально-политических действ, разыгрываемых на театральных подмостках отечественной истории, наша жизнь обедняется предметно, чувственно, на вкус, на запах и на цвет. И за обсуждением преимуществ той или иной модели развития никто не замечает этого, и сам человек, втянутый в поиск социальной справедливости, постепенно утрачивает остроту ощущений, теряет способность наслаждаться непосредственностью бытия. «Рождественская открытка 1913 года» — напоминание об утраченной чувственности жизни в большей степени, чем призыв к национальному возрождению.

Реабилитация дореволюционного прошлого России необходима для того, чтобы отойти от зла сегодняшнего. В фильме «Несколько комментариев ко вчерашним анекдотам» Гостюшин признавался: «Я с ужасом думаю, какой крови, каких уроков им недостает, чтоб не делиться на красных и белых». В «Рождественской открытке...» он вместе с Татьяной Юриной передал нам из прошлого заряд красоты и добра.

Хотелось бы верить, что это послание от поколения тридцатилетних. Но думается, что само поколение — иллюзия, хоть и любимая Юриной и Гостюшиным. В искусстве ни пол, ни возраст автора решающего значения не имеют — важна нравственная позиция, которую каждый выбирает для себя сам. Документальный экран сегодня — с его странным смешением политики, религии и порнографии — тоже ведь во многом результат творчества поколения тридцатилетних, создающего эталон «новой правды». Важно то, что существует и другое кино — кино, которое не ищет поддержки у тех, «кто вышел строить и месть в сплошной лихорадке буден». Именно такое кино, способное пробудить добрые чувства и мысли, не дает нам остаться прежними.

Л. Калгатина

Вид на жительство

О фильмах Надежды Хворовой можно было бы говорить языком публицистики, основываясь на жестких оценках, язвительных монтажных сопоставлениях старой хроники и сегодняшних документальных кадров, на горьких высказываниях героев и скорбных наблюдениях автора за тем, какой бестолковой и безысходной была и остается наша жизнь, которую ни в грош не ставит государственная машина. Достаточно вспомнить «гуттаперчевых девочек» — гимнасток, которых ломает и корежит советский спорт, из фильма «Вы поедете на бал?..», мрачные картины измывательства над живыми и мертвыми в «Пути к последнему приюту», исследование трагических эпизодов советско-финской войны в «Пограничном конфликте»... И тогда работы режиссера, как и ее литературный портрет, по праву заняли бы место в ряду бесчисленных современных обличений и нелицеприятных заявлений на актуальные темы.

А можно, напротив, проследить, как, начиная с дипломной вгиковской работы, во всех картинах Н. Хворовой, созданных на ЦСДФ, развивается лирическая интонация — в жанровых зарисовках, выразительных монологах да и просто в молчании экранных персонажей, в исполненных красоты, света и покоя кадрах, снятых оператором Е. Кокусевым, в неспешных режиссерских наблюдениях за жизнью конкретных людей и размышлениях о жизни в философском смысле этого слова. И в этом случае Надежда Хворова была бы представлена как совершенно другой режиссер — программно уходящий от злобы дня (которая, по слову критика, короче жизни), от ее непременной сенсационности (это жанр «одноразового использования»), от прямого высказывания в авторском тексте, в монтажной фразе («эта пошлая публицистика», говорит Хворова, вообще предпочитая называть то, что она делает, не документальным, а неигровым кино).

Основания для обоих вариантов представления Хворовой есть решительные. Если бы только каждый из них в отдельности не спрямлял и не ограничивал содержание ее картин, достаточно сдержанных внешне и внутренне очень энергичных. Чего-чего, но назойливой прямолинейности в них нет, как нет и демонстративного невмешательства в материал или совсем уж пренебрежительного отношения к сегодняшнему дню. Они и остры в подаче материала, и необыкновенно бережны и деликатны по отношению к своим героям.

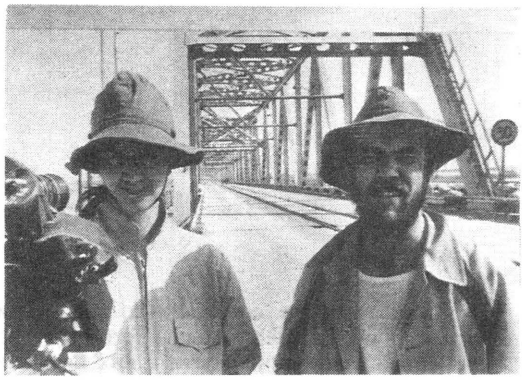
Злобу дня и вечность жизни эти фильмы запечатлевают в равной степени внимательно.

Наверное, поэтому они заметно отличаются от поточной документальной продукции — кино «все еще рассерженных»: продолжающего сметать догмы и идолов, на их место взгромождать новых и в оценках и умозаключениях безоглядно торопливого.

Отличались уже самые первые работы Хворовой, хоть и пришла она в документалистику в самый-самый разгар ее острой публицистичности.

Впрочем, как сказать — «пришла в документалистику». Это если вести счет от защиты диплома в 1988 году. Но до института Хворова почти девять лет проработала на ЦСДФ монтажницей (может быть, отсюда и точность монтажных планов в ее картинах), а еще в 1986-м, кстати, в то же время, когда Ю. Подниекс делал «Легко ли быть молодым?», сняла двухчастевую курсовую ленту «Стоит лишь тетиву натянуть» — тоже о юных «неформалах» и с таким же авторским выводом: они, «неформалы»,— отражение в том зеркале, в которое смотрится общество. Сразу же обратила на себя внимание и дипломная картина Хворовой 1987 года «Вы поедете на бал?..»

Так что как профессиональный документалист Н. Хворова начинала, уже имея в этой области некоторый опыт. А главное — со своей собственной темой, которая, несмотря на крайне пеструю и неоднородную проблематику всех последующих фильмов, прослеживается в них четко и определенно. Рискуя обозначить ее несколько схематично, скажу, что это тема очень сложных и противоречивых отношений между *идеологи-*



Режиссер Н. Хворова, оператор Е. Кокусев

«Вы поедете на бал?..»

«Голубиная охота»

ческой системой и *частным человеком* — когда человек остается с системой один на один. Это фильмы об *обществе с ограниченной ответственностью* перед своими гражданами.

Взаимные или безразличные, прямые или опосредованные, конфликтные или полюбовные — эти отношения человеку всегда враждебны. Потому что они противоестественны и ненормальны, ибо превращают живого человека в то, что раньше называлось «винтиком» и «колесиком» громоздкого государственного механизма.

Или в несмышленую куклу, которую водят и с которой забавляются чужие руки.

Эпизод детской игры в куклы в фильме «Вы поедете на бал?..» (сценарий А. Марьямова) — ключевой и не раз в нем повторяется: сначала как картинка редкого досуга маленьких спортсменок, которые ничего, кроме изнурительных тренировок и соревнований, соревнований и тренировок, не знают, затем — как все более усиливающаяся метафора: это игры взрослых; детская забава в точности копирует драматургию реального спортивного зрелища — с распределением ролей, с программой выступлений, с окриками тренеров, овацией публики и триумфом на пьедестале.

А название фильма — из детской же игры-считалки, в которой есть еще и другие слова: «да» и «нет» не говорите». Не говорите — у вас нет никакого выбора. Как скажет в своем интервью именитая в прошлом гимнастка, наступает этап, когда ты себе уже не принадлежишь. Потом он закономерно переходит в следующий: ты становишься никому не нужен. Со всеми своими травмами, больным позвоночником, отбитыми внутренностями и другими золотыми наградами. «Гуляй, Вася... Следующий!» — скажет тренер, еще одна бывшая спортсменка, тоже знаменитая, будущей маленькой чемпионке, неудачно выполнившей какую-то гимнастическую фигуру.

Фильм развивается в полемике двух экранных сюжетов. Один — торжественный и праздничный, в нем красивая, нарядная жизнь; в нем — влюбленные зрители, аплодисменты, мерцающий блеск медалей, фотовспышки и всесоюзные микрофоны; в нем — везде «Добро пожаловать» и зеленый коридор там, где «Только для персонала таможни», и государственный гимн с государственным флагом в честь мастеров... Другой сюжет про жизнь настоящую — про повседневную то есть жизнь, где «трудно в ученье...», где раздраженный тренер («Не получается?! Тогда уходи! Зачем ты сюда хо-

дишь? Я не буду на тебя планы строить...»), где уже ненавидишь все эти брусья и бревна и долго-долго тянешь время, снова и снова втирая в ладони тальк, вот она — слезинка на глазах ребенка... вот она — та самая оборотная сторона медали.

И жизнь этих маленьких людей — по сути жизнь *казенная*. В ней не просто не принадлежишь себе — в ней *тебе* ничего не принадлежит, разве что временно: койка в общаге, место у плиты на общей кухне, немудреная детская стряпня да место за общим же столом. «А папа и мама?» — спросит как-то корреспондент.— «Они в Ашхабаде. Я там жила. Сейчас я здеся...» — «Скучаешь по родителям?» — «Скучаю... Иногда. Но уже привыкла. Знаю, ради чего я здеся... Ради того, чтоб... вот сейчас на Европе выступила ничего. Теперь на мир попасть. На чемпионат». Вы, может быть, поедете на бал...

Но ведь и почестями их одаривают только на время — это тоже дела казенные. На то время, пока и они сами продолжают оставаться людьми для казны — золотоносной жилой для государственного спорта, качественным и броским товаром: «Игорный бизнес — золотое дно». А потом — звездопад: выйдет срок годности, выпадут из бесперебойно работающей системы и — «посторонним вход воспрещен». Так вот просто проходит земная слава.

«Ягода-малина», снятая Надеждой Хворовой в 1988 году по сценарию А. Власова, в принципе о том же: человек не принадлежит самому себе. Оно, казалось бы, вполне естественно, когда речь идет о других казенных людях — о военных, чья жизнь подчинена присяге, долгу, приказам и инструкциям. Но выясняется, что и в этом случае такая данность противоестественна.

Фильм начинается короткомонтажным динамичным эпизодом. В фонограмме звучит «Степь да степь кругом. Путь далек лежит. В той степи глухой умирал ямщик...» И на экране бескрайний степной пейзаж. Идут солдаты. Слова песни забивает моторный рокот военной техники. Снова пейзаж, уже заполненный военными машинами. Печальный женский хор старательно выводит припев. Впечатление безрадостной, утомительно однообразной и одновременно очень напряженной жизни. И вдруг почти нежная картинка: мальчик раскачивается на качелях; движения плавные и замедленные — как в добром сне, изображение чуть размытое — как воспоминание, как что-то, что осталось в ощущениях, в светлом детском прошлом, из которого еще очень далеко до непонятных законов взрослого мира.

«Ягода-малина»

«Ягода-малина»

«Пограничный конфликт»

Так в самом начале картине задан настрой и снова обозначена пропасть между сугубо человеческим и сугубо государственным характером жизни.

В прямом тексте фильма Хворова до предела обостряет их конфликтные отношения, найдя им несколько даже дискуссионное воплощение. В одном случае это женское начало, в другом — мужское. В одном случае — дом, быт, семейный очаг. В другом — служба, государственные интересы, воинский долг. Когда слишком игнорируется первое и усиленно подчеркивается второе, твоя жизнь хоть худо-бедно продолжается, но принимает уродливые очертания и становится опасной.

Снятый в гарнизоне военно-воздушных сил материал Хворова систематизирует таким образом, что ни разу, кажется, мужчины и женщины — военные летчики и их жены — в один кадр не попадают: будто вовсе не встречаются и никогда не бывают вместе.

Пустые коридоры казармы, не обставленные мебелью (ремонт) комнаты офицерского общежития, актовый зал, в котором женщины танцуют с женщинами и поют в своем однополом хоре («подставляй-ка губки алые, ближе к молодцу садись...»), речка, на которой рыбачат офицерские жены в цветастых купальниках и панамах защитного цвета... На досуге женщины примеряют на себя мужские занятия. Потому что этот военно-полевой роман — жизнь в ожидании своих мужчин...

...которые летают на истребителях и вертолетах, стерегут государственную границу, вышагивают на парадах, несут боевое дежурство, сбрасывают бомбы, кого-то убивают, погибают сами, рапортуют, отдают честь...

Все точь-в-точь, как в той песенке — первым делом самолеты, ну а девушки? а девушки потом!

Женщина-повар рассказывает: «Приехали сюда в такое время, когда в России было плохо, а здесь лучше (фильм снимался в Узбекистане.— *Л. К.*). Теперь лучше в России. Но мы уже привыкли к этой жизни... Может, я не жила лучше? Приспосабливаемся...» И другая: «Говорят, к такой жизни можно привыкнуть. Я... семь лет мы уже прожили... не могу привыкнуть никак».

Я ошиблась, сказав вначале, что женщины и мужчины в один и тот же кадр не попадают. Есть такие кадры в «Ягоде-малине» — когда несут гроб с телом погибшего, когда женщина убивается над фотографией мужа ли, сына... Когда совершается путь к последнему приюту.

Так в фильм входит афганская тема. Сначала почти незаметно, подтекстом — как тема Востока вообще: в кадрах узбекского города, людей в тюбетейках, чайханы, полевых работ с мотыгой... А потом в кадрах хроники: воздушная атака, дети, играющие с боевыми снарядами, снаряды, вонзившиеся в землю, скорбные в молитве лица, разрушенные дома и мечети, размеренные причитания муэдзина, знакомый по телевизионным репортажам мост, по которому позже возвращался «ограниченный советский контингент»; и слова из монолога офицерской жены: «Это в России не знали, что война. Мы-то знали. Только ждали: кого привезут — мужа или труп? И что будет завтра...»

Завершается картина изображением дома, в каждом окне которого женские и детские лица. Они ждут, ждут, ждут. Что будет завтра?

«Только археологи будут устанавливать по нашим могилам, какими мы были, во что верили, каким богам молились. Сначала умерла эпоха. Воспевающим начало нового века было что сказать: «Жизнь есть способ существования белковых тел». А смерть? Смерть стала всего-навсего необременительным технологическим процессом...»

Таким закадровым текстом начинается фильм «Путь к последнему приюту» (1989, сценарий В. Суворова), выполненный Н. Хворовой в эпатирующем фарсовом ключе. В эпатирующем — потому что об *этом* говорят либо хорошо, либо ничего. Но о том, что́ анатомирует режиссер, трудно и нельзя не говорить, как трудно и невозможно подобрать «хорошие» слова. Потому что «технологический процесс», доведенный до страшного абсурда, настолько же необременителен, насколько унизительным и бесчеловечным стал наш «способ существования», эта наша «неочень-жизнь».

Когда система наплевательски относится к живым, не нужно ждать от нее уважительного отношения к мертвым.

Откуда ему взяться и где его найти? Ведь не в тех же ритуальных конторах, где на стендах висят «наши награды»: почетные грамоты, вымпелы «За высокие показатели в социалистическом соревновании» и портреты основателя государства. И не в тех цехах, где ваше горе — самое страшное в этой жизни, самое личное — обслуживает конвейер, где неизбывное, сокровенное выходит в тираж: цветочки, тапочки, «сегодня в продаже ленты — дорогому отцу, дорогому брату...». И не в тех поминальных залах, где хорошо поставленное сочувствие безутешным родным и близким стало странной профессией:

«Уважаемые товарищи! Я выражаю вам глубочайшие соболезнования. Траурный митинг окончен. Доброго вам пути!» И не в тех крематориях, где гробы везут на автокарах, как посылки на почтовом отделении, и забрасывают в печи, как дрова. И не на том квадратно-гнездового способа кладбище, где могилы состряпаны в спешке, холмы торчат, как мусорные кучи на свалке, повалены кресты и у «сектора» черным по белому: «Граждане! Самовольно установленные цоколя, цветники и другие сооружения ...ются без предупреждения. Администрация».

Достаточно? Или еще? Про администрацию. Про те дни, когда... Когда центральные станции столичного метрополитена работают только на пересадку. Когда доступ к телу открыт и нескончаем людской поток. Когда в траурном одеянии Колонный зал, приспущены государственные флаги и в скорбном молчании застыли руководители партии и правительства...

Вы скажете: издевка, фарс, очернительство. Меня тоже шокирует резкость этих режиссерских сравнений. Не хватало, что ли, и государственным деятелям не отдать последних подобающих почестей? Но... Но ведь и всех остальных нехорошо забрасывать в ямы, как дохлых уличных кошек. И все остальные ведь так же равны перед смертью, как родовитые, именитые, знаменитые...

Между тем, главное в этих сравнениях не столько разность, не столько противопоставление ритуала гражданского и ритуала державного, сколько то общее, что, как ни странно, в них есть: одинаковое равнодушие к ушедшим. И его, может, даже больше во всеобщем объявленном трауре (не знаю другой более парадоксальной церемонии, нежели траурные митинги и минуты всенародного прощания: многочисленность и посторонность убивают тайну последнего — одинокого и интимного — свидания), тем более что сегодняшние казенные почести почти всегда у нас оборачиваются завтрашними холопскими проклятиями.

И, с другой стороны, разве не фарс эти километровые очереди на Красной площади, когда в грязи и лужах родные могилы? Не издевательство эти экскурсии на престижных кладбищах: «Он очень любил жизнь и белые розы», «У нее здесь очень грустное выражение лица», «Он умер недавно. От рака», «Очень хочется посмотреть могилу такого-то»?.. И разве не абсурд, в конце концов, когда люди не о собственной душе думают, а, захлебываясь от митинговой ярости, орут в микрофоны: «Пока мы не освободим Красную площадь от праха палачей...», «...только тогда умрем со спокойной совестью». На фоне этого всеобщего безумия не кажется такой уж авторской вольностью духовой оркестр, разгуливающий на протяжении всего фильма меж могил и исполняющий даже не Шопена, а «Марш энтузиастов», «Ах вернисаж, ах вернисаж...» и «веселья час и боль разлуки хочу делить с тобой всегда, давай пожмем друг другу руки и в дальний путь на долгие года».

Когда общество *так* относится к своим мертвым, оно не будет церемониться с живыми. В обществе *презрения* его граждане — *беспризорники*.

После картин такой фантастической яви «Голубиная охота» (1988) Н. Хворовой и Е. Кокусева и «Павловские охоты» (1991), снятые по их сценарию А. Садковым, покажутся дивной и доброй сказкой. Впрочем, такие они и есть на самом деле. Именно их в основном я и вспоминала, когда в начале статьи говорила о поэтической интонации в фильмах Хворовой. Именно эти рассказы об удивительных, симпатичных, поразительно живых людях, ушедших от дурной социальной реальности в свои охоты-увлечения, как в спасительную экологическую нишу.

Они говорят, что охота — как любовь. Без нее и человек болван. И часами могут рассказывать о своих птицах, ставших чуть не членами семьи, об их повадках, спорить об их достоинствах, посвящать им тосты, стихи и песни (!), все свободное время и даже всю жизнь. Именно так: «В них вся моя жизнь», «...и я не знаю, как иначе». Они никогда не скажут «голубятник» или «любитель-птицевод» — но всегда уважительно: «охотник».

Охота — это, оказывается, не когда убивают, а когда берегут. Когда эта страсть передается из поколения в поколение и сохраняется как старинная традиция. И видеть и слышать этих людей — необыкновенное удовольствие. Потому что это неописуемое, истинное удовольствие — увидеть и послушать по-настоящему счастливых и свободных людей.

Наверняка финн Суло Лавонен и русский Иван Федорович Даниченко — ветераны советско-финской («неизвестной», «зимней») войны — тоже по-своему свободны и счастливы и многое могли бы о себе рассказать. Но они молчат, и ни один не произнесет в «Пограничном конфликте» (1990, сценарий А. Балабанова и В. Суворова, ТПО «Нерв») ни слова. За них все скажут их глаза, морщины и — хроника.

Хроника, разумеется, бесстрастна. Как и

динамичный, почти протокольной строгости закадровый текст, написанный Н. Хворовой. Все эмоции — и скорбь, и ужас, и стыд — остаются на долю зрителя. Режиссер же просто пересказывает. Как будто просто.

«До апреля 1938 года два государства, большое и маленькое, жили в близком соседстве, не испытывая симпатии друг к другу, но и не имея территориальных претензий... С апреля 1938-го советское правительство стало настойчиво требовать...»

Это была история вымогательства, интриг и провокаций, жертвующих тысячами жизней и репутацией государства. Впрочем, ни тем, ни другим это государство никогда не дорожило.

Визит Риббентропа в Москву. Зоны интересов советской России и фашистской Германии. Прибалтийские республики и Финляндия вошли в советскую зону. Через несколько дней начнется вторая мировая война. А еще через несколько дней — новый визит Риббентропа в Москву. Вы никогда не задумывались и не читали о том, что вторую мировую войну начала не Германия, чьи войска 1 сентября 1939 года вторглись в Польшу, а Германия и СССР, чьи армии шли по Восточной Европе навстречу друг другу одновременно?

И в то время как финны строили линию Маннергейма, Советы пели: «У наших танкистов особая стать. Они не привыкли нигде отступать...» В то время как финская делегация была успокоена на очередных переговорах, уже досыхали чернила на официальном советском заявлении о военной провокации с финской стороны и страна победившего социализма, аннулировав договор о ненападении, 30 ноября 1939 года ввела войска на территорию Финляндии, «чтобы помочь восставшему народу в его борьбе против политических шулеров». Наша поступь тверда...

До 13 марта 40-го, когда РККА прекратила военные действия, Финляндия потеряла двадцать три с половиной тысячи убитыми и сорок пять тысяч ранеными, в плен попали одна тысяча военных и погибли семьсот человек мирного населения. В Красной Армии — семьдесят тысяч убитых, сто семьдесят тысяч раненых и обмороженных, восемнадцать тысяч без вести пропавших и: «Сколько попало в плен, неизвестно». Зато известно, что одни возвращенные пленные были расстреляны, другие отправлены в лагеря. Солдаты и офицеры погибали, замерзали, голодали — страна гордилась своими героями.

Монтируя отечественную и зарубежную хронику и вставляя в ее контекст немногочисленные кадры из сегодняшней жизни двух ветеранов той войны, Н. Хворова дает зрителю возможность многообразно сопоставлять. Настоящее и прошлое. «Нас» и «их». Агрессивность и жертвенность. Единство в агрессии и единство в защите. Историю и ее, увы, ненаписанные страницы. То, что было, с тем, чего не должно было бы быть. И то, что есть, с тем, что, хотелось бы, чтобы было. Государство и — человека.

Ни в коем случае это не сопоставления национальных характеров и менталитетов: недаром в начале фильма за кадрами хроники звучат «О, эти черные глаза» и на финском, и на русском языках; недаром в финале Суло Лавонен и Иван Федорович наигрывают, один на скрипке, другой на баяне, что-то очень красивое, трогательное и бередящее душу. Дело здесь вообще не в сходствах и различиях, а все в той же избитой, но очень важной истине: каждый человек с его собственной, частной, персональной жизнью — это и есть самый главный государственный интерес. То есть так должно быть. Должно, и поэтому, представляя героев при помощи того же приема, что и всех государственных деятелей, упомянутых в «Пограничном конфликте»: фотографии разных лет и краткая «информация к размышлению» за кадром,— Н. Хворова возвращает им их место в истории, которая обычно помнит не отдельных людей, а события, вождей и свершения.

Конечно, мне очень недоставало в картине более подробного экранного рассказа об этих частных жизнях. Но, может, я не права. Потому что в тех немногих пронизанных теплотой и уважением автора к своим героям кадрах сказано главное: ни одна, даже «самая передовая в мире идеология», не стóит и волоска с головы этих стариков.

И здесь можно процитировать обращение маршала Маннергейма, до 1917 года генерал-лейтенанта русской армии, с 1931-го председателя Совета государственной обороны Финляндии и с 1944-го ее президента,— слова из его обращения к своему народу: «...Вы не желали войны, вы любили мир, труд и жизнь, но вас втянули в борьбу... И не ваша вина в том, что...»

Не наша вина в том, что... Или наша? Может быть, мы узнаем об этом в следующем фильме Хворовой, которой предложили тему «Анатомия страха».

Если она все-таки решится к такой теме приступить.

Жаклин Сталлоне

Власть звезд

Отрывки из книги по астрологии

Рыбы (19/2—20/3)
3-я декада Рыб (11/3—20/3)
Рыбы-Скорпион

Первый знак зодиака — Овен (с 21.3 по 20.4), последний — Рыбы. (Книга Жаклин Сталлоне начинается, как и положено астрологическому справочнику, с Овена и кончается Рыбами, мы же публикуем астрологический календарь с января, поэтому вынуждены допустить вольность, начав с конца.[1])

Подходя к последней остановке — самой последней декаде самого последнего знака, я чувствую сентиментальную грусть. А вы, Рыбы-Скорпионы? Ведь вы испытываете те же самые чувства, не так ли?

Бьюсь об заклад, что не ошиблась, потому что ностальгия, сентиментальность, угрюмость, чувство вины, грусть — эти сильные эмоции отличают тех, кто родился под этим знаком. Вам суждены или блистательная победа, или сокрушительное поражение. Власть и таланты, которые даны 3-й декаде Рыб, характеризуются эмоционально заряженным интеллектом такого уровня, который превосходит все известные коэффициенты умственного развития.

Странные, пугающие вещи могут случаться с вами в ваших отношениях с друзьями, с семьей, с вашими любимыми.

Если вы живете праведно, вас постоянно будет преследовать ощущение связи с вашими прошлыми жизнями. Слово Карма будет возникать на протяжении всей вашей жизни, и если вы пока не верите в нее, вам придется, в конце концов, в нее поверить.

Альберт Эйнштейн — 14 марта

Послушайте, я понятия не имею, что означает формула $E=MC^2$. Я знаю только, что карта рождения Альберта настолько электромагнитно заряжена энергией планет, что если бы он не стал отцом современной науки, он бы сам родил маленьких плутончиков.

Мы все слышали истории о том, как г-н Эйнштейн плохо учился в начальных классах, всегда чувствовал себя чужаком среди своих сверстников. Бедняга, он не мог не переживать по поводу своей дурацкой прически или других физических недостатков, которыми его мог наградить его деканат. И это он, гений из гениев, самое совершенное дитя Нептуна и Марса!

Я рада, что могу закончить исследование деканатов одним из героев истории. Теория относительности означает на самом деле то, что вы можете изменить все, что угодно, изменив свой взгляд на вещи. Благодаря открытию Эйнштейна мы обладаем потенциальной властью, которая дает нам возможность или объединить мир в одну мирно развивающуюся планету, или разрушить его с первой попытки. Вот это и есть власть звезд, друзья. Выбор в ваших руках.

Овен (21/3—20/4)
1-я декада Овна (21/3—30/3)

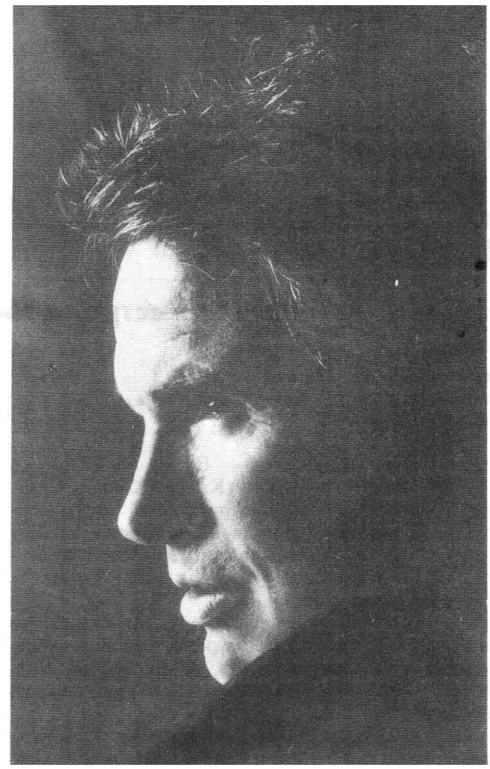
Вы родились в 1-ю декаду первого солнечного знака зодиака. Ничего удивительного в том, что вы всегда считаете себя во всем правым. Вы всегда претендуете на билет первого класса. Если вас ставят на лист ожидания, вы просто теряете голову от возмущения. Если понадобится, вы мобилизуете целую армию для того, чтобы добиться своего.

Двойное влияние Марса награждает родившихся в эту декаду огромной энергией. Бьюсь об заклад, что вы не теряете времени на сон. Наверняка вы встаете ночью, чтобы найти, чем заняться, и, если ничего другого не подвернется, вы отводите душу, отдавая команду мышам отправляться назад в норы. Или начинаете проверять, как другие справляются с возложенными на них обязанностями, и, конечно, к утру у вас готов огромный список чужих промахов и недоделок.

Овен 1-й декады без дела, за которое надо сражаться, или флага, который надо нести высоко над головой, подобен человеку без родины. Любой проект превращается в миссию. Если Овна попросят сделать что-то, что выглядит в его глазах лакейством, или, что еще хуже, попытаются выразить просьбу в форме приказа, он может заболеть. Слово «гибкость» отсутствует в его лексиконе.

Продолжение. Начало см.: «ИК», 1992, № 1, 2.
[1] Примечание переводчика.

Уоррен Битти — 30 марта



Взгляните в знаменитые гипнотические глаза Уоррена, и вы немедленно почувствуете неистовость Овна. Своим успехом Уоррен обязан только уверенности в себе. Фильм «Красные», в котором он был режиссером, продюсером и исполнителем главной роли,— триумф его воли.

Все его фильмы, начиная от фильма «Великолепие в траве» до «Бонни и Клайда» и «Шампуня»[2], стали сенсацией за один вечер и остались в памяти кинозрителей. Случай Уоррена Битти ярко иллюстрирует Власть Звезд. Он — Овен-Овен, поэтому любит отвечать за все, что он делает. Он настаивает на том, чтобы за ним всегда оставалось первое и последнее слово во всем, что касается его фильмов, даже если он работает с огромной съемочной группой специалистов.

Если вы следите за новостями любовного парада Голливуда, для вас уже не секрет, что господин Овен Битти бабник de lux. Ему доставляет наслаждение добиваться успеха, преследуя потенциально недоступных женщин с пылом и усердием, достойными целой армии. И не думайте, что ему очень быстро надоедают женщины, у которых он добился победы. Если бы они согласились, он бы их всех держал завернутыми в оберточную бумагу как конфеты, раскрывая время от времени для себя. Но при всем своем неотразимом обаянии, ему не удается поддерживать хорошее настроение стаи девушек, которые должны делить своего Овна друг с другом.

Перевела с английского Раиса Фомина

[2] Фильмы — соответственно — Э. Казана, А. Пенна и Х. Эшби.— Ред.

Продолжение следует

ИВ БУАССЕ, РЕЖИССЕР (ФРАНЦИЯ)

Родился 14 марта 1939 года в Париже. После окончания коллежа готовился преподавать историю, но увлекся журналистикой. Был репортером уголовной хроники. Затем учился в ИДЕК. Был кинокритиком в «Синема» и «Леттр франсэз». Ассистент режиссеров Р. Оссейна, И. Чампи, Ж. П. Мельвиля, К. Соте, В. Де Сики, Р. Клемана. Соавтор сценариев своих фильмов.

1960: к/м «Партия в крокет» («La partie de croquet»). *1965:* ТВ ф. «Рультабий — аромат женщины в черном» («Rouletabille — le parfum de la dame en noir»). *1968:* «Коплан спасает свою шкуру» («Coplan sauve sa peau»). *1969:* «Остановись в падении» («Cran d'arrêt»), с Италией. *1970:* «Полицейский» («Un condé»), с Италией. *1971:* «Прыжок ангела» («Le saut de l'ange»), с Италией. *1972:* **«Покушение» (в СССР — «Похищение в Париже»,** «L'attental») с Италией и ФРГ; премия на МКФ в Москве-73. *1973:* **«Ничего не случилось»** («R. A. S.»). *1974:* **«Дюпон Лажуа» (в СССР — «Это случилось в праздник».** «Dupont Lajoie»), премия МКФ в Западном Берлине-75. *1975:* «Сумасшедшую — убить» («Folle á tuer»), с Италией. *1976:* **«Следователь Фейа по прозвищу Шериф» (в СССР — «Следователь по прозвищу Шериф»,** «Le juge Fayard dit le Shérif»). *1977:* «Сиреневое такси» («Un taxi mauve»), с Италией. *1978:* «Ключ в двери» («La clé sur la porte»). *1979:* «Стратегия змеи» («La stratégie du serpent»), ТВ фильм. *1980:* **«Женщина-полицейский»** («La femme flic»). *1981:* **«Вперед, сыны отечества»** («Allons z'enfants»), премия на МКФ в Карловы-Вари-82; «Шпион, встань» («Espion leve-toi»). *1982:* **«Цена риска»** («Le prix du danger»), с СФРЮ. *1983:* «Зной» («Canicule»). *1985:* «Голубой, как ад» («Bleu comme l'enfer»). *1987:* «Травести» («La travestie»), и ав. сц. *1988:* **«Радио «Ворон» (в СССР — «Воронье радио»,** «Radio Corbeau»). *1990:* «Племя» («La tribu»).

БОГУСЛАВ ЛИНДА, АКТЕР (ПОЛЬША)

Родился 27 июня 1952 года в Торуни. Окончил Государственную театральную школу в Кракове. В 1975 году, играл в Старом театре в Кракове, затем во Вроцлаве и Варшаве. Дебютировал в кино в 1976 году, получив известность в ряде картин, снятых накануне и во время военного положения в Польше. Один из лучших актеров нового поколения.

1976: «Дагни» («Dagny»). *1977:* **«Распорядитель бала»** («Wodzirej»), реж. Ф. Фальк. *1979:* «Взбесившийся» («Wściekly»), реж. Р. Залуский, *1980:* ТВ сериал «Точка зрения» («Punkt widzenia»), реж. Я. Заорский; «Лихорадка» («Gorączka»), реж. А. Холланд. *1981:* **«Подлинные шрамы» (в СССР — «Строго по приказу»,** «Wierne blizny»); ТВ ф. «Вольный стрелок» («Wolny strzelec»), выпуск — *1988;* «Озноб» («Dreszcze»), реж. В. Марчевский; «Человек из железа» («Człowiek z żelaza»), реж. А. Вайда; «Случай» («Przypadek»), реж. К. Кесьлёвский, выпуск — *1987;* ТВ ф. «Одинокая женщина» («Kobieta samotna»), реж. А. Холланд, выпуск — 1987. *1982:* «Дантон» («Danton»), реж. А. Вайда; «Мать Королей» («Matka Królów»), реж. Я. Заорский, выпуск — 1987; «Потерянные иллюзии» («Elveszett illúziók»), в Венгрии. *1983:* «Синтез» («Synfeza»); «Эскимоска зябнет» («Eszkimó asszony fázik»), в Венгрии, реж. Я. Ксантуш. *1984:* **«Лепестки, цветы, венки»** («Szirmok, virágok, koszorak»), в Венгрии, реж. Л. Лугошши; ТВ ф. «Погребальная церемония» («Ceremonia pogrzebowa»); «Идеальный человек для деликатной миссии» («Megfelelö ember kknyes feladatra»), в Венгрии, *1985:* «По дешевке» («Tanie pieniądze»); ТВ ф. «Ядовитое растение» («Rośliny trujące»). *1986:* «Другой остров» («Inna wyspa»); «Маскарад» («Maskarada»), реж. Я. Киёвский; «Магнат» («Magnat»), реж. Ф. Байон, ТВ вариант — «Белая визитка» («Biała wizytówka»); «Отсрочка приговора» («W zawieszeniu»). *1987:* «Тени» («Cienie»); «Я люблю кино» («Kocham kino»); «Убей меня, легавый» («Zabij mnie glino»); ср/м ф. «Конец» («Koniec»), и режиссер и художник. *1988:* ТВ сериал «Преступление»; ТВ ф. «Декалог, семь» («Dekalog, siedem»), реж. К. Кесьлёвский, *1989:* «Последний звонок» («Ostatny dzwonek»). *1990:* режиссер фильма «Сейшельские острова» («Seszele»).

КАРОЙ МАКК, РЕЖИССЕР (ВЕНГРИЯ)

Родился 23 декабря 1925 года в Береттьёуйфалу. Изучал историю искусств и литературу в университете. Был журналистом. С 1944 года работал на киностудии «Гунния», после войны — в кинопрокате. В 1950 году окончил Высшую школу театра и кино в Будапеште, затем преподавал в ней. Был ассистентом режиссеров Г. фон Радваньи и З. Фабри. В 1982—1987 годы — художественный руководитель студии «Диалог». Народный артист Венгрии (1982). Лауреат Государственной премии им. Кошута (1974) и премии им. Балаша (1961).

1949: «Пионеры» («Úttörök»), и соавт. сц.; не закончен. *1952:* к/ф «Мнимый больной» («Képzett beteg»); к/м «Коварство и любовь» («Ármány és szerelem»). *1953:* «День гнева» («A harag napja»), совместно с З. Варконьи, выпуск — *1955. 1954:* «Рождение Менхерта Шимона» («Simon Menyhért születése»), совместно с З. Варконьи; **«Лилиомфи»** («Liliomfi»). *1955:* **«Палата № 9»** («9-es kórterem»). *1956:* **«Сказка о 12 очках»** («Mese a 12 találatról»). *1958:* **«Домик под скалами»** («Ház a sziklák alatt»). *1959:* **«39-я бригада»** («A 39-es dandár»). 1960: **«По газонам ходить разрешается»** («Füre lepni szabad»). *1961:* ТВ ф. «Мошенник» («A szélhamos»); «Одержимые» («Megszállotak»), и соав. сц. *1962:* «Потерянный рай» («Elveszett paradicsom»). *1963:* «Предпоследний человек» («Az utolsó előtti ember»); к/м «Воинская честь» («Katonabecsület»). *1964:* ТВ ф. «Собственная квартира» («Öröklakás»); «Что делало Ваше Величество с трех до пяти?» («Mit csinált felséged 3-tól 5-ig?»). *1965:* ТВ ф. «Болезненная критика» («Fajo kritika»); к/ф ТВ ф. «Телеграмма» («A tavirat»); к/м ТВ ф. «Кольцо» («A gyuru»). *1967:* ТВ ф. «Каникулы в Германии» («German vakáció»); «Безоблачные каникулы» («Bolondos vakáció»), с Румынией. *1968:* «Перед Богом и людьми» («Isten és ember előtt»). *1969:* ТВ ф. «Убийство в мастерской» («Gyilkosság a müteremben»). ТВ ф. «Дверь» («Az ajtó»); ТВ ф. «Дорогой друг» («Drága barátok»). *1970:* ТВ ф. «Любовь в ящике» («Szerelem a ládában»); ТВ ф. «Признание» («Beismerő vallomás»); **«Любовь»** («Szerelem»), и соав. сц., спец. премия на МКФ в Канне-71. *1971:* ТВ ф. «Шоу Илоны Медвецки» («Medveczky Ilona show»). *1972:* ТВ ф. «Герцог-дезертир» («A szökésben levő herceg»). *1973:* «Игра в кошки-мышки» («Macskajáték»). *1977:* **«Высоконравственная ночь»** («Egy erkölcsös éjszaka»), и соав. сц. *1978:* ТВ ф. «Его мать» («A fiú anyja»), с Канадой. *1979:* ТВ ф. «За кирпичной стеной» («A téglafal mögött»); ТВ ф. «Филемон и Бавкида» («Philemon és Baucis») — оба фильма вышли в прокат под названием «Две истории недавнего прошлого» («Két történet a félmúltból»). *1980:* ТВ ф. «Охотники» («Die Jäger»), в ФРГ. *1982:* «Глядя друг на друга» («Egymásra nézve»), и соав. сц.; премия ФИПРЕССИ на МКФ в Канне; ТВ ф. «Прием гостей» («Vendéglátás»), и соав. сц. *1984:* «Надо играть» («Влюбленная Лили») — «Játszani kell» («Lily in Love»), с США. *1987:* «Последняя рукопись» («Az utolsó kézirat»), и соав. сц.

МИШЕЛЬ ПФАЙФФЕР, АКТРИСА (США)

Родилась 29 апреля 1958 года в Орендж Каунти, штат Калифорния. Снималась в телерекламе, в сериалах. Изучала драматическое искусство в Лос-Анджелесе. В 1979 году дебютировала в кино, став к концу 80-х годов одной из новых звезд Голливуда.

1979: «Вновь влюбившийся» («Falling in Love Again»). *1980:* «Голливудские рыцари» («Hollywood Knights»). *1981:* «Чарли Чэн и проклятие королевы драконов» («Charlie Chan and the Curse of the Dragon Queen»), реж. К. Доннер; ТВ ф. «Колли и сын» («Callie and Son»); ТВ ф. «Никому не нужные дети» («The Children Nobody Wanted»); ТВ ф. «Великолепие в траве» («Splendor in the Grass»). *1982:* «Бриолин 2» («Grease 2»). *1983:* «Лицо со шрамом» («Scarface»), реж. Б. Де Пальма. *1984:* «Ночью» («Into the Night»). реж. Дж. Лэндис. *1985:* «Леди-ястреб» («Ladyhawke»), реж. Р. Доннер. *1986:* «Милая свобода» («Sweet Liberty»); «Амазонки на Луне» («Amazon Women on the Moon»). *1987:* «Ведьмы из Иствика» («The Witches of Eastwick»), реж. Дж. Миллер. *1988:* **«Замужем за мафией»** («Married to the Mob»), реж. Дж. Демм; «Опасные связи» («Dangerous Liaisons»), реж. С. Фрирз; «Текила Санрайз» («Tequila Sunrise»). *1989:* «Знаменитые братья Бейкер» («The Fabulous Baker Boys»). *1990:* **«Русский отдел»** («The Russia House»), реж. Ф. Скепси. *1991:* **«Поле любви»** («Love Field»); «Фрэнки и Джонни» («Frankie and Johnny»), реж. Г. Маршалл.

С. Кудрявцев

Советские фильмы

«Афганец», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 46 мин.
«Котра Балт» при участии киевской киностудии имени А. Довженко. 1991.
Автор сценария и режиссер В. Мазур Операторы М. Мураткин, В. Чумак. Художник Е. Стрилецкий. Композитор О. Кива. Звукооператор Г. Калашникова.
Роли исполняют: П. Ярош, М. Дрозд, Н. Ковбас, А. Литовченко, С. Махмуд, Б. Мингбаев, Б. Миралибеков, Д. Куркулов, Д. Пизаев, А. Полутин, В. Прокопчук, В. Сарайкин, И. Ромащенко, В. Тарасов, А. Чернявский и другие.
«Блэк энд уайт» («Черное и белое»), 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 34 мин.
Киностудия «Троицкий мост», «Ленфильм», «Совэкспортфильм». 1991.
Автор сценария и режиссер Борис Фрумин. Оператор В. Ильин. Художник Мэри Кейт Виллетт. Звукооператоры Э. Ванунц, Майкл Карман.
Роли исполняют Е. Шевченко, Гилберт Гайлс, Патрик Годфри, Джина Делио и другие.
«Болотная стрит, или Средство против секса», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 21 мин.
Киностудия «Ялта-фильм», Центр «ДИК». 1991.
Автор сценария В. Зайкин. Режиссер М. Айзенберг. Оператор О. Рунушкин. Художник Т. Филатова. Композитор А. Зацепин. Звукооператор Б. Голев.
Роли исполняют: М. Пуговкин, Т. Васильева, Л. Ярмольник, Л. Удовиченко, С. Садальский, М. Кокшенов, М. Кикалейшвили, Е. Моргунов, С. Фарада, Е. Шифрин, Б. Гитин, Т. Божок, Р. Рудин, Е. Кондулайнен, В. Брежнев, А. Колкунова, В. Захарченко, Р. Рязанова, Е. Редько, Г. Штиль, Б. Захарова, Г. Мартиросян, А. Зимина и другие.
«Виват, гардемарины!», 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 20 мин.
Киностудия «Жанр» киноконцерна «Мосфильм» 1991.
Авторы сценария Н. Соротокина, Ю. Нагибин, С. Дружинина. Режиссер С. Дружинина. Оператор А. Мукасей. Художники В. Аронин, В. Королев. Композитор В. Лебедев Звукооператор В. Курганский.
Роли исполняют: Д. Харатьян, С. Жигунов, М. Мамаев, Л. Гурченко, К. Орбакайте, М. Боярский, Т. Дитковскене, Н. Гундарева, Е. Евстигнеев, В. Балон, М. Ефремов, О. Машная, П. Буткевич, С. Мигицко, В. Борцов, С. Никоненко, Л Федосеева-Шукшина, В. Сошальский, Л. Сатановский, Л. Ванин и другие.

«Глухомань», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 14 мин.
Киностудия «Ментор Синема». 1991.
Автор сценария А. Семенов. Режиссер И. Соловов. Оператор А. Гарибян. Художник А. Кочуров. Композитор Ю. Каспаров. Звукооператор Г. Давид.
Роли исполняют: Г. Корольков, И. Шабалтас, О. Богачева, В. Хрулев, В. Павлов, А. Обухов, Ю. Чернов, С. Попов, Л. Дуров, В. Трещалов, Т. Говорова, В. Яковлев, В. Дружников, В. Ушакова, А. Сажин, И. Соловов (старший), Ю. Гусев, М. Королева, А. Карташов.
«Депрессия», 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 9 ч. Продолжительность 1-й серии 1 час 27 мин., 2-й серии — 1 час 23 мин.
Студия «Декрим». 1991.
Автор сценария А. Колбергс. Режиссер А. Бренч. Оператор Г. Скулте. Художник В. Масс. Композитор Р. Паулс. Звукооператор В. Лычев.
Роли исполняют: М. Майко, Л. Полякова, Г. Яковлев, Д. Банионис, А. Рейнфелдс, А. Матуленис, А. Лицитис, Д. Поргантс, Н. Маслова, Я. Зариньш, В. Чепуров, М. Андерсонс и другие.
«Дрозд — птаха зеленая» (по мотивам поэмы Геды «Дрозд»), 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 08 мин. Литовская киностудия. 1990.
Автор сценария и режиссер Й. Вайткус. Оператор Д. Печюра. Художник Д. Матайтене. Композитор Б. Кутавичюс. Звукооператор Ю. Ширвинскас.
Роли исполняют: П. Будрис, В. Кельмелите и другие.
«Жена для метрдотеля», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 45 мин.
ЭТПО «Экран» ЛО Кинофонда СССР. 1991.
Авторы сценария Ю. Евдокимова, А. Чечулин. Режиссер А. Чечулин. Оператор П. Димидов. Художник В. Костин. Композитор Д. Голощекин. Звукооператор Г. Лукина.

Роли исполняют: А. Немоляева, В. Еремин. Ю. Беляев, В. Басов, Н. Фатеева, Ю. Яковлева, О. Богданова, Г. Тейх, А. Печников, Ю. Астафьев и другие.
«Кайсар», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.
«Казахфильм». 1991.
Авторы сценария В. Пусурманов, А. Беркович. Режиссер В. Пусурманов. Оператор А. Беркович. Художники В. Леднев, В. Трапезников. Композитор А. Айзенштадт. Звукооператор Г. Мукатаева.
Роли исполняют: А. Асенов, А. Гараева, А. Джаллыев, К. Джакибаев, М. Азимбаев, Ж. Байжанбаев, Б. Алюханов, Ж. Куанышева, Д. Ахимов, Г. Рахимбаева, К. Талвар и другие.
«Клан», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 15 мин.
Киностудия «ТАМП». 1991.
Авторы сценария А. Звягинцев, К. Столяров. Режиссер А. Воропаев. Операторы Н. Олоновский, Ю. Уланов. Художник А. Платов. Композитор А. Раскатов. Звукооператор В. Шарун.
Роли исполняют: А. Голобородько, Г. Воронин, В. Шаповалов, В. Баринов, Е. Борзова, Т. Лаврентьева, С. Яковлев, Е. Ташков, Е. Лазарев, Е. Габец, Е. Матвеев, В. Самойлов, И. Кашинцев, Ю. Слободенюк, А. Высоковский, А. Вологдин, С. Приселков, М. Бычков, Л. Тимцуник, С. Рудакова и другие.
«Курица», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 11 мин.
ОРФ Госкино СССР. 1991.
Автор сценария Н. Коляда. Режиссер В. Ховенко. Оператор Е. Гуслинский. Художник В. Коновалов. Звукооператор В. Бобровский.
Роли исполняют: Н. Гундарева, С. Крючкова, М. Полтева, М. Данилов, А. Пашутин и другие.
«Лапа», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин.
Киностудия «Голос» киноассоциации «Ленфильм». 1991.
Автор сценария Э. Дубровский. Режиссер Ю. Колтун. Оператор Ю. Шайгарданов. Художник В. Южаков. Композитор М. Самойлов. Звукооператор Г. Беленький.
Роли исполняют: Ю. Орлов, В. Бамбушек, В. Косой, Т. Кабанова, А. Власова, И. Змеев и другие.

«Люк», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 22 мин.
Киностудия «Зодиак». 1991.
Автор сценария М. Шелехов. Режиссер Анджей Чарнецкий. Операторы А. Антипенко, Кшиштоф Птах. Художники С. Ониженко, П. Горбачев, И. Сапожникова. Композитор В. Шуть. Звукооператор В. Дурицын.
Роли исполняют: М. Ефремов, Р. Аюпов, Р. Раманаускас, И. Кулевская, В. Ивлева, В. Плют, В. Городничев, Н. Мерзликин, А. Баранова, Л. Сердюк, М. Негонов, М. Селянская, М. Авдеев, М. Бочаров, В. Ильин, Г. Михеев.
«Мементо мори», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 28 мин.
Киностудия «Глобус». 1991.
Авторы сценария Д. Воронков, Н. Гейко. Режиссер Н. Гейко. Операторы В. Архангельский, М. Скрипицын. Композитор И. Назарук. Звукооператор Б. Крылов.
Роли исполняют А. Киричупов, Саша Пономарев, М. Кузьменко, Саша Лепихин, М. Кононов, Н. Харахорина, С. Барабанщиков, Н. Кудрявцева, Л. Митрофанов, О. Новопрощенова, А. Андросов, Н. Гейко и другие.
«Небеса обетованные», 13 ч. Продолжительность фильма 2 часа 05 мин.
Киностудия «Слово» киноконцерна «Мосфильм», СП «Синебридж». 1991.
Авторы сценария Г. Альтман, Э. Рязанов. Режиссер Э. Рязанов. Оператор Л. Калашников. Художники А. Борисов, С. Иванов. Композитор А. Петров. Звукооператоры С. Литвинов, Ю. Рабинович.
Роли исполняют: Л. Ахеджакова, О. Волкова, В. Гафт, Л. Броневой, О. Басилашвили, С. Немоляева, Н. Гундарева, М. Филиппов, С. Арцыбашев, В. Невинный, Р. Карцев, А. Пашутин, Н. Щукина, Н. Русланова, Джон Кохан, А. Панкратов-Черный, А. Белявский, С. Данилович и другие.
«Нелюбимая», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 08 мин.
Агентство «Популяр». 1991.
Автор сценария и режиссер К. Плуховская. Оператор А. Артамонов, Художник Д. Алексеев. Композитор В. Комаров. Звукооператор М. Бронштейн.
Роли исполняют: Никита Еремин, Н. Еремина.
«Ночь при дороге», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 06 мин.
БРЦ ТНПА «8-й день», «Беларусьфильм», ГТПО «Мосфильм». 1991.
Автор сценария Н. Чепик. Режиссер В. Шувагин. Оператор В. Швецов. Художник А. Чертович. Композитор С. Бельтюков. Звукооператор В. Суходолов.

Роли исполняют: Г. Гарбук, Я. Петров, С. Морозов, А. Ткаченок, О. Юрченкова, С. Журковский, Кеша Сичкарь и другие.

«Полуночный блюз», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 31 мин.
Киностудия «Ватан». 1991.
Автор сценария Е. Рахманов. Режиссеры Р. Маликов, М. Рахматов. Операторы Д. Абдуллаев, Р. Гариев. Художник К. Нуритдинов. Композитор А. Бакаев. Звукооператор М. Абдурахманов.
Роли исполняют: Ш. Иргашев, С. Копылова, М. Каминский, С. Курбанов, М. Матчанов, Р. Сагдуллаев и другие.

«Свеча», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 39 мин.
«Беларусьфильм». 1991.
Авторы сценария В. Крупин, А. Кудрявцев. Режиссер А. Кудрявцев. Оператор А. Зубрицкий. Художник В. Чернышев. Композитор С. Попелаков. Звукооператор Н. Веденеев.
Роли исполняют: Л. Борисов, В. Легин, В. Липеток, А. Шестаков, В. Лиходей, С. Скрипкин, В. Платов, И. Ленев и другие.

«Седая легенда» (по мотивам одноименной повести В. Короткевича), 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 52 мин.
ВТПО «Киноцентр» (СССР) — «Профиль» (Польша). 1991.
Авторы сценария С. Булыга, В. Матвеев. Режиссер Богдан Заремба. Оператор Яцек Стахалевский. Художник И. Топилин. Композитор Е. Дога. Звукооператор В. Морс, Ш. Исмаилов
Роли исполняют: Ивона Павляк, Л. Ульфсак, И. Калниньш, А. Мурина, Леон Немчик, А. Гандрабура, А. Кознов, Г. Гарбук, Юзеф Фрызлевич, Анджей Красицкий, Мария Пробош, М. Шевчик, А. Тимошкин, В. Сичкарь, А. Беспалый, Г. Шкуратов, Е. Дзямяшкевич и другие.

«...Цензуру к памяти не допускаю», 13 ч. Продолжительность фильма 2 часа 07 мин.
Автор сценария и режиссер А. Пороховщиков. Оператор А. Устинов. Художник Ю. Пугач. Композитор Е. Геворгян. Звукооператор Е. Демидова.
Роли исполняют: А. Пороховщиков, Г. Пороховщиков, Е. Мельникова, Н. Соколов, В. Васильев, М. Кудряшов, В. Седых, Т. Лебедева, И. Жукова, С. Родина, А. Струнин, Ю. Родионов, Е. Полосина, С. Бубнов, Ю. Румянцев, В. Ткачук, Г. Сергеев, В. Поншков, А. Кретов, Д. Назаров и другие.

Зарубежные фильмы

«В яблочко!», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 34 мин.
«21-й век» (США)
Авторы сценария Лесли Брайкасс, Лоуренс Маркс. Режиссер Майкл Виннер.
В главных ролях: Майкл Кейн, Роджер Мур, Сэлли Керкленд и другие.

«Ванильно-клубничное мороженое». 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 35 мин.
«Фильм Ариан», **«Ж-Фильм»**, **«Фильм А2»** (Франция) — **«Кристальдифильм»** (Италия). 1989.
Авторы сценария Жерар Ури, Даниель Томпсон. Режиссер Жерар Ури. Оператор Лючано Товоли. Художник Аурелио Круньола. Композитор Жан Мюзи.
Роли исполняют: Сабина Азема, Пьер Ардити, Исаак Де Банколь, Жак Перрен, Рикардо Куччола, Венантино Венантини и другие.

«Год спокойного солнца», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 52 мин.
«Тор» (Польша). «Телекалчер Инк» (США) — «Регина Циглер фильм продукцион» (Западный Берлин). 1984.
Автор сценария и режиссер Кшиштоф Занусси. Оператор Славомир Идзяк. Художник Януш Сосновский. Композитор Войцех Киляр.
Роли исполняют: Майя Коморовска, Скотт Уилсон, Ханна Скаржанка, Ева Далковска, Вадим Гловна, Даниэль Уэбб, Збигнев Запасевич, Тадеуш Брадецкий, Ежи Новак, Ежи Штур и другие.

«Дуэт на канапе», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 25 мин.
«Фильм Мольер» (Франция). 1979.
Автор сценария и режиссер Марк Камолетти. Оператор Филипп Тодвер. Художник Жермен Камолетти. Композитор Джеф Джордан.
Роли исполняют: Мишель Галабрю, Марина Влади, Жан Лефевр, Лорен Брако и другие.

«Кровь, слезы, любовь, месть», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 41 мин.
Совместное производство Ляонинской и Сяосянской киностудий (Китай).
Авторы сценария Сюе Цыфу, Чэнь Каймин. Режиссер Ли Вэньхуа. Оператор Чжао Пэн. Художник Чжао Чженьсюе. Композитор Вэнь Чжунцзя.
Роли исполняют: Юй Жунгуан, Хань Шаньсюй, Чэнь Сяои, Бао Лайфу, Чэнь Кайман, Ли Боочен и другие.

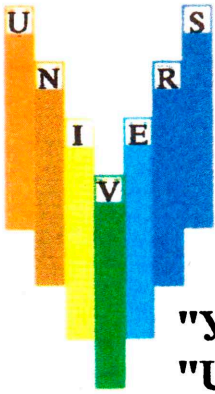
«Отмщение в «Большом мире», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 34 мин.
Чаньчуньская киностудия (Китай).
Автор сценария Чжан Цзипин. Режиссер Ван Сюэсинь. Художник Ван Чун. Композитор Фань Вэйцян.
Роли исполняют: Сюй Сяоцзянь, Чжэн Жун, Чжан Сюйбо, Ма Цюнь, Ян Чуньцюн, Чжан Цижун, Лю Вэньфан и другие.

«Приговоренный», 15 ч. Продолжительность фильма 2 часа 30 мин.
Студия «Игл филмз» (Индия). 1989.
Автор сценария Винай Шукла. Режиссер Умеш Мехра. Оператор Паппу. Композитор Анну Малик.
Роли исполняют: Митхун Чакраборти, Мадхури Диксит, Сурееш Оберой, Шакти Капур, Паллави Джоши, Гульшан Гровер, Амриш Пури и другие.

«Птицы», 15 ч. Продолжительность фильма 2 часа 26 мин.
«Видху Винод Чопра филм» (Индия). 1989.
Авторы сценария Шивкумар Субрахманьям, Видху Винод Чопра. Режиссер Видху Винод Чопра. Оператор Бинод Прадхан. Художники Нитиш Рой, Нитин Десаи. Композитор Рахул Дев Барман.
Роли исполняют: Джекки Шрофф, Анил Капур, Мадхури Диксит, Напа Патикар, Сурееш Оберой, Анупам Кхер, Том Алтер и другие.

«Техника дуэли», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 32 мин.
Компания по развитию кинематографии Колумбии «Фосине», «Продуксионес фотограмма» (Колумбия) — Институт искусства и кинематографии (Куба). 1989.
Автор сценария Умберто Дорадо. Режиссер Серхио Кабрера. Оператор Хосе Мейдейрос. Художник Энрико Линеро. Композитор Хуан Маркес.
Роли исполняют: Франк Рампрес, Умберто Дорадо, Флорина Лемметре, Вики Эрнандес, Эдгаро Роман, Фаусто Кабрера, Мануэль Падрон, Ксепа Амучастеги, Элио Меса и другие.

«Четверть часа по-американски», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.
«Свани продюксьон» (Франция). 1984.
Авторы сценария Филипп Галлан, Жерар Жюньо. Режиссер Филипп Галлан. Оператор Ален Дероб. Художник Ноэль Галлан. Композитор Жан Морлье.
Главные роли исполняют. Анемон, Жерар Жюньо и другие.



искусство, коммерция, сервис - во имя милосердия

"Универс Интернэшнл" благотворительн. а/общество
"Univers International"® Charitable Joint-Stock Co., Ltd.

Благотворительная фирма «Универс Интернэшнл»

объявляет призовой фонд в 2 500 000 рублей

победителям открытого Международного благотворительного конкурса «Мистер Балтики» с участием представителей Швеции, Финляндии, Норвегии, Эстонии, Латвии, Литвы, Болгарии, Москвы, Санкт-Петербурга, Киева, Алма-Аты, Тбилиси, Владивостока. Те из мужчин до 35 лет, кто считает себя умным и обаятельным, сильным и образованным, современным и галантным, воспитанным и сообразительным, приглашаются к срочной подаче письменных заявок.

Вниманию деятелей кино! Имеется возможность заключить контракт на производство кинофильма о конкурсе.

«Универс Интернэшнл» — это (совместно с а/о «Апел», Таллинн)
уикэнды в Эстонии: билеты, отель, транспорт, ресторан, варьете, казино, экскурсии, спецобслуживание — за СКВ и пока за рубли тоже;
помощь в срочной покупке (открытии) своей фирмы в Англии, Швеции, США;
разработка стиля «хай-лайф» в офисе и быту;
только в «Универсе»! — экспертиза имиджа частных лиц;
приватные консультации по нюансам современного гуманитарного бизнеса.

Наш девиз —
Рожденный летать — не может ползать!

Москва,121248, а. я. 67
Факс 292 6511 B1590
Телекс 411654 Lotos

Индекс 70402
Цена 2р50к

ИСКУССТВО КИНО

Судьба женщины в современном обществе, мир людских чувств и испытания нынешнего века — этим темам будет посвящен ряд публикаций ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО».

Во второй половине 1992 года читайте на наших страницах:

В РАЗДЕЛЕ «ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»:

ТАТЬЯНА ОКУНЕВСКАЯ. Подлинная история жизни одной из самых загадочных советских кинозвезд 30—40-х годов, рассказанная ею самой.

ИВ МОНТАН. Видишь, я не забыл.

В РАЗДЕЛЕ «СЦЕНАРИИ»:

М. ШЕПТУНОВА, С. ГОВОРУХИН. Катенька Измайлова (Современная история по мотивам «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова).

В РАЗДЕЛЕ «ФИЛЬМ В ЖУРНАЛЕ»:

ЛУИС БУНЮЭЛЬ. Дневная красавица.

Р.-В. ФАСБИНДЕР. Горькие слезы Петры фон Кант.

СТИВЕН СОДЕРБЕРГ. Секс, ложь и видео.

РЫШАРД БУГАЙСКИЙ. Допрос.

В РАЗДЕЛЕ «ОКОЛИЧНОСТИ»:

ШИРЛИ МАКЛЕЙН. Танец в луче света.

ЖАКЛИН СТАЛЛОНЕ. «Звезды» мирового кинематографа в свете астрологии (продолжение).

3 92